



Du mythe à la fiction : l'invention de soi dans la littérature européenne (formes, figures, motifs)

Laurent Mattiussi

► To cite this version:

Laurent Mattiussi. Du mythe à la fiction : l'invention de soi dans la littérature européenne (formes, figures, motifs). Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2000. tel-00903230

HAL Id: tel-00903230

<https://theses.hal.science/tel-00903230>

Submitted on 10 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LAURENT MATTIUSSI

DU MYTHE À LA FICTION

**L'invention de soi dans la littérature
européenne (formes, figures, motifs)**

**SYNTHÈSE DES TRAVAUX
PRÉSENTÉE EN VUE DE L'OBTENTION
DE L'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES
DEVANT L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE – PARIS IV**

Directeur de recherches : Monsieur le Professeur Pierre BRUNEL

2000

Sommaire

Introduction. De l'orientation et du tracé	3
1. Mythe et mémoire	6
1.1. La prégnance du mythe	6
1.2. Pour une pratique généralisée de la mythocritique	8
1.3. La mythification de l'histoire	14
1.4. Nietzsche et la mythification du héros	15
1.5. La mythification de soi par la remémoration	17
2. Mythe et liturgie	21
2.1. Le recours poétique au geste liturgique	21
2.2. Dématérialisation et schématisation	25
2.3. Schème, type, mythe	27
2.4. La figuration de l'insaisissable	30
3. Mallarmé I : les langages de la fiction	33
3.1. La volatilisation de soi par le rythme	33
3.2. La parole tacite du schème duel	35
3.3. Logiques nocturnes	39
3.4. L'écriture du féminin	41
3.5. La réflexion impersonnifiante	43
4. Mallarmé II : le moteur de la fiction	46
4.1. La visée néantisante de l'imagination	46
4.2. La fiction ou le rêve de tout reprendre à zéro	48
4.3. Théologie et cosmologie du Rien	51
4.4. Le néant irradiant	53
5. Villiers de l'Isle-Adam : figures de la transgression	57
5.1. Les lieux du divin	57
5.2. Le dépassement de la morale ordinaire	60
5.3. La violence salvatrice	63
6. Le mythe du Soi et ses fictions	67
6.1. Explorations de Soi	67
6.2. Fragmentations de Soi	70
6.3. Figurations et refigurations de Soi	73
6.4. Expansions de Soi	76
Conclusion. La permanence de la visée mythifiante	81

Introduction

De l'orientation et du tracé

Lorsque l'on se trouve requis de jeter un regard rétrospectif et enveloppant sur une série de travaux dont on est l'auteur, qui ne sont pas la pure émanation d'une logique intemporelle mais que, selon les caprices des sollicitations académiques, des circonstances contingentes ont pour la plupart occasionnés, autre chose est d'y introduire après coup et à toute force une cohérence artificielle, conforme à l'image que l'on se fait de soi et de son hypothétique évolution idéale, autre chose d'y chercher, d'une part, les marques qui attestent de préoccupations et d'intentions à peu près constantes, d'autre part, mais ce peut être les mêmes, les signes qui manifestent la permanence d'une méthode. Aussi va-t-on, dans ce qui suit, tenter d'explicitier une ligne directrice et de décrire une trajectoire, à supposer que la totalité à laquelle la métaphore voudrait prêter son dynamisme échappe à l'éclatement et à la dispersion.

Le mouvement qui anime cet ensemble de recherches en général, comme aussi bien chacun de ses éléments en particulier, s'il n'est pas illusoire, procède d'un double souci, dont on souhaiterait que le résumé de façon adéquate deux approches méthodologiques : l'une, plus large, est celle de l'herméneutique, l'autre, plus restreinte, dans la mesure où il serait légitime de la tenir pour une illustration possible de la première, est celle de la mythocritique. Il convient de considérer l'herméneutique non sous l'angle de ses maladroites, voire de ses échecs, qui ne justifient pas que ses détracteurs s'en tiennent à une image caricaturale de cette discipline — le mot étant pris en son sens premier, le plus fort, celui de règle stricte que l'on s'impose à soi-même dans la poursuite d'une activité — mais dans la rigueur et l'exigence de son projet, excellemment caractérisé par Paul Ricœur en ces termes : « chercher dans le texte lui-même, d'une part la dynamique interne qui préside à la structuration de l'œuvre, d'autre part la puissance de l'œuvre de se projeter hors d'elle-même et d'engendrer un monde qui serait véritablement la "chose" du texte. »¹ Ce mode d'appréhension critique se traduit par deux gestes complémentaires et indissociables, celui de l'explication et celui de la compréhension : « expliquer, c'est dégager la structure, c'est-à-dire les relations internes de dépendance qui constituent la statique du texte; interpréter, c'est prendre le chemin de pensée ouvert par le texte, se mettre en route vers l'*orient* du texte. »² Ainsi se trouve-t-on inévitablement conduit vers d'autres textes et finit-on par tracer

1. Paul Ricœur, *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II* [1986], coll. « Points », Éditions du Seuil, 1998, p. 36.

2. Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, p. 175.

parmi des œuvres diverses un itinéraire dont les étapes ont toutes chances de n'être pas complètement arbitraires puisque leur choix, même tributaire d'un cadre contraignant, a aussi été motivé par la visée d'un orient lointain, fût-il au départ encore inaperçu et seulement pressenti.

La perspective plus précisément focalisée, mais toujours intégrée à la visée englobante de l'herméneutique, dans laquelle s'inscrivent ces travaux, celle qui ressortit à la mythocritique, se réclame évidemment de deux œuvres fondatrices : celle de Gilbert Durand et celle de Pierre Brunel qui a, entre autres grands mérites, celui de convier le lecteur à ne pas minimiser l'importance éventuelle d'un mythe dans un texte littéraire, même si le mythe deviné ne s'y donne que sous les espèces de la trace évanescence³. Mieux encore, « la dynamique interne qui préside à la structuration de l'œuvre », selon les termes de Paul Ricœur dans le passage précité, pourra justement devoir beaucoup à quelques indices peut-être presque imperceptibles mais propres à trahir une dimension mythique sous-jacente, plus ou moins visibles mais capitaux à la fois pour l'explication et pour la compréhension du texte. « La présence d'un élément mythique dans un texte, selon Pierre Brunel, sera considéré comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. »⁴ La méthode mythocritique, à condition qu'elle soit en mesure de mettre en évidence ce « pouvoir d'irradiation », offre ainsi à la lecture un orient d'abord insoupçonné et irremplaçable.

Mircea Eliade souligne que dans la culture contemporaine, la littérature tient lieu des vieux récits fondateurs oubliés : « c'est surtout la fonction mythologique de la lecture qui nous intéresse, car nous avons affaire ici à un phénomène spécifique du monde moderne [...]. La lecture remplace non seulement la littérature orale [...] mais aussi le récit des mythes »⁵. La remarque invite à une vigilance mythocritique car les mythes ne meurent pas aisément; ils sont toujours prompts à ressusciter. Si la fiction a pris le relais de la visée mythifiante, la première ne transpose pas seulement les intentions les plus fondamentales de la seconde, il lui arrive aussi de réhabiliter et de réintégrer en son sein ses productions concrètes. Un va-et-vient continu s'impose donc, dans une œuvre ou un texte, entre, d'une part, ce qui ressortit à une poétique générale des mythes et, d'autre part, les phénomènes de reprise ponctuelle qui marquent la résurgence d'un mythe particulier. C'est la pertinence d'une lecture ainsi doublement focalisée que l'on a tenté d'illustrer dans les travaux évoqués ci-

3. Voir notamment sur ce point Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, PUF, 1992, p. 81.

4. Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, p. 82.

5. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères* [1957], coll. « Folio essais », Gallimard, 1993, p. 36.

EUROPEENNE (FORMES, FIGURES, MOTIFS)

après suivant leur ordre chronologique, de manière à montrer que le déplacement d'accent du mythe à la fiction ne remet pas en cause, à travers les variations de l'imaginaire humain, une continuité certaine.

1. Mythe et mémoire

Jean-Pierre Vernant, en rappelant opportunément que chez les Grecs, Mémoire est la « mère des Muses », souligne que « le pouvoir de remémoration auquel préside *Mnèmosunè* » fonde « la fonction poétique » car « l'activité du poète s'oriente presque exclusivement du côté du passé » : sa période de prédilection est « l'âge héroïque ou, au delà encore, l'âge primordial, le temps originel. »⁶ En cela, la création poétique retrouve un mouvement propre au mythe, qui se donne toujours comme un savoir des événements fondateurs. Les analyses remarquables de Jean-Pierre Vernant conduisent à une conclusion importante : la divine *Mnèmosunè* qui anime le poète est une puissance de mythification. En assurant la réitération perpétuelle d'une parole initiale, elle rappelle les hommes à l'essentiel; sa rétrogradation symbolique jusqu'aux commencements mystérieux et prestigieux de l'humanité est la condition d'un dépassement de l'existence, reprise et rehaussée dans une coïncidence imaginaire avec la splendeur des origines. Les Grecs nous enseignent ainsi que si le mythe est toujours ce qui se trouve en arrière, toute tentative placée sous les auspices de Mémoire, en vue de reconstruire ce qui est révolu, risque de céder à une propension mythifiante.

1.1. La prégnance du mythe

L'article publié sous le titre : « La fonction du merveilleux dans l'historiographie romaine de l'Empire » résume *La représentation du merveilleux dans l'historiographie romaine de l'époque impériale*, thèse de philosophie dont ni l'objet ni la démarche ne se limitent cependant au cadre de cette discipline puisqu'ils se situent aussi à la croisée de l'histoire, de la littérature et de l'histoire des religions. Ce travail inaugure la réflexion sur les réappropriations littéraires du mythe dans la mesure où l'approche qu'il adopte n'est pas exclusivement théorique mais prend en compte la dimension capitale de l'imaginaire et de la fiction dans ses manifestations concrètes. S'il est en effet indéniable que les œuvres des historiographes romains offrent souvent des témoignages à peu près fidèles, elles n'en apparaissent pas moins en même temps, malgré les dénégations parfois formelles de leurs auteurs, comme une réécriture de l'histoire, en partie réinventée et remodelée de sorte que les événements relatés soient rendus conformes à quelques structures mythiques fondamentales.

Ce travail part d'un constat : l'ambiguïté de la culture antique, partagée entre le rationalisme naissant, qui met très tôt en question les fondements religieux de la

6. Jean-Pierre Vernant, « Aspects mythiques de la mémoire », *Mythe et pensée chez les Grecs* (1965), Éditions La Découverte, 1994, pp. 110, 111-112.

pensée, et la persistance de traits propres à ce que Lucien Lévy-Bruhl a nommé de façon malheureuse la « mentalité primitive ». Même si l'on récuse les connotations péjoratives de cette expression, que Lévy-Bruhl lui-même a d'ailleurs rétractées, il a paru utile de la prendre pour point de départ à deux titres au moins : d'abord parce qu'elle rassemble tout un faisceau d'analyses extrêmement éclairantes, Lévy-Bruhl témoignant toujours d'une intelligence aiguë quant aux phénomènes qu'il étudie; ensuite parce que l'Antiquité gréco-romaine s'éloigne déjà considérablement de la « mentalité primitive » et qu'elle révèle justement une grande part de son identité dans cet écart. Tenter sur des exemples précis de mesurer la distance qui sépare la culture antique de la « mentalité primitive » paraissait donc pertinent et devait conduire à relativiser la portée de cette notion, en ce qui touche singulièrement les historiographes romains de l'Empire car leurs œuvres manifestent souvent un esprit critique acéré, dirigé contre tout ce qui est de l'ordre de l'irrationnel.

La difficulté qui se présente dès lors est de comprendre comment les phénomènes merveilleux peuvent à la fois faire l'objet de réserves nettement affirmées et être maintenus comme une part essentielle du discours historiographique. Paul Veyne fournit un excellent point de départ quand il relève avec une grande finesse chez les Grecs les paradoxes suscités par une telle attitude. Il propose pour la caractériser une formule qui rend parfaitement compte de la tension permanente que l'on observe aussi chez les historiographes romains entre le doute et la croyance : « épurer le mythe par la raison »⁷. Le noyau mythique est conservé mais il est débarrassé de ce qui, venant s'ajouter par le jeu de l'invention humaine, paraît excessivement invraisemblable. Ainsi voit-on Tacite accepter l'existence du Phénix mais récuser les exagérations auxquelles donnent lieu les apparitions supposées de l'oiseau mythique.

D'une manière générale, les historiographes romains n'hésitent pas à dénoncer les superstitions populaires et semblent animés d'intentions que l'on qualifierait aujourd'hui de scientifiques : il leur arrive d'invoquer des causes naturelles pour expliquer les phénomènes étranges, que les plus rationalistes d'entre eux subordonnent d'ailleurs à l'idée qu'ils se font des lois physiques ordinaires, même si cette dernière notion reste presque toujours implicite dans leurs tentatives d'éclaircissement. La notion d'ordre cosmique est en tous cas présumée par la représentation même du prodige, ainsi que l'ont noté tous les commentateurs. Ce qui fait le caractère merveilleux du prodige est qu'il est perçu comme une exception. On lui assigne une origine surnaturelle précisément parce qu'il constitue une interruption

7. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, coll. « Des travaux », Éditions du Seuil, 1983, p. 13.

soudaine dans le cours habituel des choses, parce qu'il se distingue des processus soumis à la régularité et à la continuité des séries causales. Par ailleurs, les historiographes romains admettent la possibilité de l'illusion, voire de l'hallucination. Enfin, ils n'ignorent pas les grands principes qui président à la psychosociologie de la rumeur publique, au point de soumettre à un examen suspicieux leurs sources mêmes, dont ils n'excluent pas qu'elles aient pu, justement, être contaminées par les productions incontrôlables de l'invention collective.

Ce sont là autant d'indices qui permettent d'affirmer l'existence chez ces auteurs d'un authentique esprit critique, toujours plus ou moins actif même s'il ne se manifeste pas partout avec une égale rigueur. Il apparaissait indispensable de le montrer avec une précision suffisante afin d'écarter d'emblée l'hypothèse facile et hâtive de la naïveté superstitieuse. La persistance de l'élément merveilleux ne va pas de soi dans l'historiographie romaine. Les prodiges n'y sont pas admis par l'effet purement mécanique d'une inertie culturelle. Leur présence procède d'impératifs plus déterminants, sans lesquels il est probable que les tendances rationalistes à l'œuvre dans les sphères intellectuelles romaines, parfois très fortes, notamment chez Cicéron, auraient fini par triompher d'eux en les rejetant dans le domaine de l'impossible et de l'incroyable. Ainsi ce corpus apparaît-il rétrospectivement exemplaire par ce qu'il permet de mettre en évidence, à savoir que le merveilleux résiste à la critique dans la mesure où il est porté par une force supérieure à la puissance des seules évidences rationnelles.

La propension du merveilleux à s'imposer malgré le souci d'objectivité revendiqué par l'historien tire sa force de l'imaginaire. Plus précisément, le merveilleux est dans l'historiographie la marque du mythe, le signe qu'y est à l'œuvre la fonction mythifiante : telle est la clef qui permet d'expliquer sa permanence. Une fois admise l'idée que le merveilleux joue dans l'historiographie romaine le rôle d'un élément mythique, il devient possible de comprendre pourquoi les meilleurs esprits romains éprouvent le besoin incoercible de laisser une place au merveilleux : c'est qu'aucune société ne saurait se passer de mythe, quelles que puissent être les formes inattendues qu'il prend. S'il a perdu dans les institutions officielles la place qui lui est due, il la retrouve, plus discrète, dans les créations littéraires et ce qui vaut pour l'antique Rome n'est peut-être pas si éloigné que l'on pourrait croire des conditions modernes de la culture.

1.2. Pour une pratique généralisée de la mythocritique

Les considérations qui précèdent sont l'occasion de plaider pour une pratique étendue de la mythocritique, qui fournisse à cette approche méthodologique le plus large champ d'étude possible, au delà même des textes strictement littéraires, où elle

trouve naturellement sa principale application. Le terrain propice au développement de l'hypothèse selon laquelle le merveilleux est dans l'historiographie romaine la marque du mythe, a été préparé par les travaux de Georges Dumézil. Ce dernier a magistralement montré dans *Mythe et épopée* que les premiers livres de Tite-Live transposaient en les incarnant dans le cours de l'histoire des figures et des motifs que l'on retrouve dans les mythologies de toutes les sociétés indo-européennes. Il convient de citer ici assez longuement ces travaux auxquels il n'est fait dans l'article, faute de place, qu'une rapide allusion à la page 12, car les analyses de Dumézil dégagent parfaitement ce qui est en jeu dans le processus conduisant à la mythification du passé historique. Elles offrent en outre des prolongements extrêmement féconds dans le domaine de la littérature en suggérant comment le travail de l'imaginaire dans la réécriture du réel permet d'exhausser le réel jusqu'à la hauteur du mythe. La thèse de littératures comparées sur Mallarmé, George et Yeats tentera à son tour de montrer comment, dans l'espace de la fiction, la réalité s'articule avec le mythique, ou plutôt comment le mythe vient s'y superposer à la réalité.

Partant du constat que « les dieux romains sont des dieux sans aventures », Dumézil s'interroge sur cette particularité de la religion romaine, qui en fait un cas unique dans son aire culturelle :

puisque la plus vieille théologie est d'un niveau intellectuellement élevé et correspond exactement dans sa partie centrale à celles des Indiens védiques et des Scandinaves, il est improbable qu'elle n'ait pas été, comme elles, accompagnée de récits traduisant en actions, en drames, en leçons, les définitions et les rapports conceptuels qui la constituent.

De fait, ces mythes existent bien mais ils ont été humanisés et c'est dans l'historiographie qu'il convient d'en chercher la trace.

Si Rome n'a pas de mythologie divine, elle a en revanche un riche ensemble de légendes concernant les grands hommes de ses origines. Une partie au moins de ces légendes ne serait-elle pas de la « mythologie humaine », attribuant à des hommes des aventures comparables, superposables même parfois à celles que le Rg Veda ou l'Edda attachent à des dieux ?

L'intérêt du cas romain est que l'on n'a pas affaire à un processus collectif d'élaboration mais à une œuvre de création individuelle analogue à celle de la littérature.

C'est au cours du quatrième et jusqu'au début du troisième siècle que Rome, achevant de devenir la plus grande puissance de l'Italie, s'est avisée de se donner un passé officiel. Rome, ou plutôt des intellectuels romains. La rumeur populaire, anonyme, sans dessein, qui parfois prolonge pendant quelques générations le bruit de grands événements, n'a pas beaucoup contribué à l'entreprise. Ce sont des spécialistes qui, ayant constaté un besoin, ont entrepris d'y pourvoir.

Cette circonstance explique le double aspect du résultat, en lequel, pour reprendre les expressions traduites de Freud auxquelles Dumézil ne recourt pas, on peut distinguer un « contenu manifeste » et un « contenu latent ». Le contenu manifeste, celui qui se donne à la lecture immédiate, est le produit de l'élaboration rationaliste.

C'est donc certainement dès les premières rédactions que ces récits ont reçu l'apparence savante, à prétentions critiques même, que nous leur connaissons. La longueur des règnes est soigneusement notée, les événements importants reçoivent une date, tout est localisé avec précision. Un effort constant écarte les événements du merveilleux et les tourne vers le vraisemblable. En particulier, mise à part, non sans gêne d'ailleurs, la naissance de Romulus, fils de Mars, les dieux n'interviennent que comme ils sont autorisés à le faire aux temps historiques de Rome : par des signes, par quelques faveurs ou colères reconnaissables à leurs effets, mais presque sans merveilles, presque sans théophanies.

Derrière ce contenu manifeste se révèle toutefois à la lecture informée de Dumézil un contenu latent dans lequel l'historien des religions reconnaît la transposition d'une structure repérable dans toutes les mythologies indo-européennes :

l'histoire officielle des premiers temps de Rome, l'histoire des quatre premiers règnes, de Romulus au dernier roi préétrusque, est un long récit unitaire, cohérent, structuré, dont aucune partie ne pourrait être supprimée ou autrement orientée sans que soit ruiné du même coup l'équilibre, l'intention de l'ensemble. Car cette histoire a une intention; elle prétend relater des événements qui sont arrivés une fois, certes, mais dont chacun, cette fois-là, à cette place dans le temps, a eu un rôle, un sens, et un sens qui ne se comprend que par rapport aux sens de tous les autres. Bref les débuts de Rome, selon la vulgate, sont une succession organisée d'événements *significatifs*; autrement dit une histoire *construite*.

Cette notion d'« histoire construite » est extrêmement féconde car elle permet de penser la duplicité d'une démarche qui, dans un même mouvement, entend relater des faits et les soumet à une logique secrète : non pas celle des événements, de l'histoire humaine, mais celle du mythe.

L'historiographie romaine inscrit en effet dans la succession chronologique l'ordre immobile d'une architecture *a priori*, celle qui préside à « l'idéologie

tripartite », selon la terminologie de Dumézil, c'est-à-dire relative à l'organisation de la société en trois fonctions : le pouvoir, dans son double aspect spirituel et législatif, la guerre, la production des richesses. Aussi bien « les historiens et les poètes » romains ont-ils eu

le sentiment que Romulus, Numa, Tullus et Ancus ont été les agents et les instruments d'une création progressive qui s'est trouvée complète après eux, chacun répondant, à sa date, à un besoin de Rome; que les quatre besoins de Rome forment un ensemble cohérent; enfin qu'ils ne pouvaient être utilement satisfaits que dans cet ordre : la fondation avec ses appuis surnaturels; le culte et les lois; la force et la science guerrières; l'expansion démographique et économique.

La loi de cette singulière invention qui se donne comme la relation fidèle de faits réels, quand elle procède à une refiguration imaginaire de l'histoire, peut dès lors s'énoncer en ces termes :

c'est le schème, le cadre aux quatre places, qui a déterminé son propre contenu; pour s'illustrer, pour s'incarner même, chacun des quatre types royaux qu'il prévoyait a attiré, rassemblé des comportements et des actions, homogènes certes par leur destination et leur signification, mais puisés aux sources les plus diverses de l'imagination : événements postérieurs anachroniquement préfigurés [...], traditions gentilices, folklore latin, démarquages de légendes grecques.⁸

Attirant et rassemblant des éléments variés pour les fondre dans une structure prédéterminée, l'écriture de l'histoire est indissociable d'un travail créateur, poétique au sens étymologique du terme, qui n'est pas sans rappeler les images de Mallarmé lorsqu'il évoque le cadre du vers, vide de toute matière, purement formel, avec sa puissance organisatrice d'attraction, capable de faire surgir une réalité nouvelle en réorganisant autrement le monde.

Ainsi lancé de soi le principe qui n'est — que le Vers ! attire [...] les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle. Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose, quelque suprême moule n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe : mais il emprunte, pour y aviver un sceau tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger.⁹

8. Georges Dumézil, *Mythe et épopée* I, Gallimard, 1968, p. 269-272.

9. Stéphane Mallarmé *Solennité, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 333.

Étant donné l'importance déterminante que Mallarmé accorde à la notion de fiction dans sa réflexion esthétique, on peut se demander s'il ne joue pas ici, sinon absolument sur le double sens du verbe « forger », du moins sur la connotation possible qui renvoie à l'invention d'un faux. La fiction poétique est forgerie d'abord parce qu'elle rassemble en une totalité inédite les fragments dispersés de la beauté universelle mais aussi parce que, dans une certaine mesure, elle fait inévitablement en conséquence œuvre de faussaire.

En ce sens, l'historiographie romaine est forgerie, proche de la fiction mallarméenne, à plus d'un titre. Dans la perspective de ce rapprochement qui n'est incongru qu'à première vue, on retiendra du passage de Mallarmé qui vient d'être cité deux autres notions capitales, celles d'« apothéose », que l'on va retrouver bientôt, et celle de « sceau », que Philippe Lacoue-Labarthe a excellemment commentée dans un livre où il est notamment question de Mallarmé. C'est cependant à propos des textes consacrés par Baudelaire à Wagner que sont formulées ces remarques :

Baudelaire, très justement, parle alors de la musique, du « système » musical de Wagner, en termes de « concaténation ». Et très justement aussi, il relie le procédé à la fois au recours wagnérien au mythe (le mythe est lui-même l'enchaînement de « motifs » que Baudelaire pense comme allégoriques et symboliques) et au style de la présentation scénique, c'est-à-dire à l'incarnation scénique des mythes dans des personnages, des actes ou des situations. Ainsi peut-il écrire que « chaque personnage est pour ainsi dire blasonné par la mélodie qui représente son caractère moral et le rôle qu'il est appelé à jouer dans la fable ».

Lorsque Mallarmé conçoit l'un des effets fondamentaux de la fiction comme l'apposition d'un sceau, il rejoint Baudelaire aux yeux de qui un indice de la parenté entre la musique de Wagner et le fonctionnement habituel du mythe est leur commun recours à la facture emblématique ou, mieux encore, à la typification, caractéristique aussi de la « présentation scénique ».

Le premier intérêt de ce commentaire pour le présent propos est qu'il s'applique aussi bien au travail de fictionnalisation accompli par les historiographes romains, chez qui l'on retrouve précisément cette « incarnation [...] des mythes dans des personnages, des actes ou des situations », évoquée ici. Le second intérêt capital de ces remarques est de mettre en évidence la proximité de la fiction (du latin *fingere*, d'où dérive aussi *figura*), du mythe et de la musique, marquée du moins par la pratique wagnérienne du leitmotiv.

La musique n'est donc langage, elle ne signifie, que pour autant qu'elle a le pouvoir de « blasonner » ou d'emblématiser. J'aimerais plutôt dire : de *typer*, au sens où ce mot, en grec, désigne l'empreinte, la marque imprimée par un sceau, la frappe. L'allemand traduit par *prägen* (*Prägung*), et l'on sait que ce terme, dans la tradition de l'idéalisme spéculatif, sert à désigner le mode d'apparition et de production de la figure, de la *Gestalt*. En ce sens, et si l'on se règle en français sur les dérivation du *ingere* latin, la musique de Wagner est une musique *figurale* [...] et en elle, de fait, s'accomplit la *musica ficta*. C'est bien du reste pourquoi elle est indissociable d'une *fiction* et ne se soutient, en définitive, que d'une mythologie.¹⁰

Mythe et fiction, en tant qu'ils sont des actes de langage, peuvent être rapprochés de la musique, art non verbal, dans la mesure où, au delà des mots, ils se réfèrent à des images fondatrices. En eux, l'œuvre même de la parole a ceci de particulier qu'elle se dépasse ou du moins se prolonge dans le champ de la représentation plastique, de l'emblème, de la forme silencieuse. On retrouvera cette idée quand seront évoqués les emblèmes mallarméens de l'hybridité.

On voudra bien excuser cette longue et en apparence tortueuse digression, à la fois détour et anticipation, par la nécessité de poser dès maintenant les jalons d'une méthode, c'est-à-dire d'une voie tracée en vue d'effectuer le repérage de territoires aussi divers et aussi éloignés que l'historiographie romaine, la poésie symboliste ou des œuvres qui ont révolutionné le roman au XX^e siècle. Dumézil, Mallarmé et Philippe Lacoue-Labarthe commentant les réflexions de Baudelaire sur Wagner ne se rencontrent pas ici par hasard mais parce qu'ils donnent l'occasion de manifester la permanence d'une fonction mythifiante dans la pensée et la culture et de commencer à dégager déjà les principes d'une démarche mythocritique, au sens donné à ce terme par Gilbert Durand et Pierre Brunel, qui se veut le plus large et le plus ouverte possible, qui par conséquent s'intéresse aux modes les plus généraux de la pensée mythique autant qu'à ses formes et à ses motifs.

On quittera provisoirement Mallarmé en citant un passage de la méditation sur Wagner, justement, où le poète évoque la seule sorte de mythe digne à ses yeux d'être représenté sur la scène, un mythe indépendant de toute donnée concrète, qui se contenterait de figurer les grands rythmes universels de la nature et leurs correspondants dans l'âme humaine. « À moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire, un Poème, l'Ode. »¹¹ Les événements historiques ne seraient dès

10. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991, p. 88-89.

11. Stéphane Mallarmé *Richard Wagner, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 544-545.

lors que la traduction maladroite d'un contenu mythique dont le poète est le seul interprète autorisé. Sans le savoir, Mallarmé cautionne ainsi le projet des historiographes romains, obscur à eux-mêmes, lorsqu'ils entreprennent de déchiffrer le passé de leur cité en y projetant des représentations propres au mythe.

1.3. La mythification de l'histoire

La notion mallarméenne de « sceau » a conduit au commentaire de Philippe Lacoue-Labarthe sur le processus mythique de la typification. Le sceau imaginaire imprimé sur la réalité concrète tend à la faire coïncider avec un type. Cette opération est de celles que les historiographes romains mettent constamment en œuvre dans leur travail de reconstitution historique. Pour ces auteurs, l'intention première de l'histoire est en effet de proposer à l'admiration et donc à l'imitation du lecteur des héros et des conduites exemplaires. L'idée est explicite chez Tite-Live. « Ce que l'histoire offre surtout de salubre et de fécond, ce sont les exemples instructifs [*exempli documenta*] [...] : on y trouve pour son bien et celui de son pays des modèles à suivre [*quod imitere*] »¹². Chacun est ainsi pressé de s'identifier à un type primordial de vertu, de sorte que le récit historique retrouve la finalité du récit mythique : fournir « le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives »¹³. Le processus de typification prend toutefois des formes plus précises.

Une manipulation récurrente de la réalité consiste dans la transformation en éclipses totales de phénomènes qui y ressemblent de près ou de loin et leur déplacement dans le temps, de façon à les associer avec les événements importants. C'est la forme parfaite, c'est-à-dire la plus typique, qui s'impose à l'esprit et prédomine sur les conditions objectives du fait. Paul Veyne a fort bien caractérisé cette attitude de l'historiographie mythifiante et typifiante. « Lorsque l'histoire est une vulgate, on distingue mal ce qui s'est effectivement passé de ce qui n'a pas pu ne pas se passer, de par la vérité des choses; tout événement se conforme à son type »¹⁴. Un événement est progressivement reconstruit de manière à recevoir la structure d'un antécédent mythique. Ainsi, chez Suétone, l'épisode où un centurion, l'œil arraché, défend seul la porte d'un fort tandis qu'un soldat, la main droite coupée, saute dans un navire ennemi et repousse ses adversaires avec son bouclier, répète exactement les aventures mythiques du Borgne et du Manchoir, repérées par Dumézil dans les

12. Tite-Live, *Histoire romaine*, préface, 10, trad. J. Bayet, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1954.

13. Mircea Eliade, *Aspects du mythe* [1963], coll. « Folio essais », 1993, p. 18.

14. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, coll. « Des travaux », Éditions du Seuil, 1983, p. 21.

mythologies indo-européennes et dont Tite-Live offrait déjà une autre illustration. Bien avant Mallarmé, et très paradoxalement puisque leur fonction aurait dû consister à offrir une reproduction fidèle des événements, les historiographes romains ont à leur façon récusé « l'universel reportage » comme ils ont aussi tenté d'abolir le hasard puisque le merveilleux, en opérant l'assomption de l'histoire dans l'intemporalité du type mythique, oblitère tout ce qui peut sembler arbitraire dans la succession apparemment désordonnée des faits, arrache l'histoire humaine à la contingence et lui confère par là un caractère de nécessité presque absolue.

Ce qui rend ce résultat possible est que les prodiges relatés par les historiographes relèvent toujours d'un imaginaire mythique. Ils peuvent faire appel à un symbolisme végétal, éventuellement lié au schème initiatique, ainsi lorsqu'un arbre tombe puis se redresse pour annoncer l'accession d'un empereur au trône. Différents types d'exemples sont analysés dans l'article : union de la femme et du serpent, paroles prononcées par des animaux, etc. Dans le creuset de l'historiographe, s'opère une manière d'alchimie qui a pour but de transmuter les hommes et les événements en les faisant participer du mythe. L'histoire ôte au mythe sa dimension transcendante en le ramenant dans le temps des hommes mais, du même coup, elle élève le tissu des événements à la hauteur du sacré. On retrouve ainsi cette notion d'« apothéose », qui est pour Mallarmé une fonction primordiale de la poésie. Alors l'existence échappe à la banalité. Les moments désignés par un prodige se distinguent. Ils deviennent essentiellement signifiants. Plus, ils sont transfigurés dans la dimension de la grandeur car le merveilleux se caractérise toujours par une irruption brutale dans la monotonie des choses mais aussi par l'excès qui manifeste l'éclatement des limites humaines et naturelles ordinaires.

1.4. Nietzsche et la mythification du héros

La visée magnifiante que les historiographes romains ont tenté de remplir avec les moyens de leur époque et de leur culture trouve encore des échos au XIX^e siècle, si ce n'est au XX^e. « La tâche de l'histoire », affirme Nietzsche, n'est pas d'accumuler les faits, mais de « constamment susciter et soutenir l'éveil de la grandeur. Non, le but de l'humanité ne peut résider en son terme, mais seulement dans ses exemplaires supérieurs [*höchsten Exemplaren*]. »¹⁵ L'un de ceux-ci, le plus grand peut-être aux yeux du philosophe, a été Napoléon. Aussi Nietzsche, en s'appuyant sur des faits, mais également en se laissant aller à une singulière vision mythifiante ou du moins fictionnalisante, érige-t-il le chef politique en modèle de l'humanité, passée et à venir. L'article intitulé « Nietzsche et Napoléon : la fiction

15. Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles* II, coll. « Folio essais », Gallimard, 1992, p. 155.

dans l'histoire » tente de le montrer. Il suggère que la figure de Napoléon concentre et superpose des motifs fondamentaux, à travers lesquels Nietzsche réinvente le personnage historique en projetant sur lui les préoccupations de sa propre pensée. Nietzsche fait de Napoléon le support et le héraut des valeurs opposées à tout ce que lui-même déteste dans l'Allemagne moderne et plus largement dans l'héritage de la Révolution française, fauteur d'affaiblissement et de déclin.

Napoléon apparaît ainsi dans l'œuvre de Nietzsche comme un signe surdéterminé. Il y connaît l'apothéose, si ce n'est d'un héros, du moins de l'individu supérieur, incarnation suprême des valeurs aristocratiques. Napoléon figure en bonne place à côté du génie et même du saint, les créateurs de valeurs neuves, ceux qui se sont montrés capables de « dépasser la mesure humaine »¹⁶. Le philosophe prend certes grand soin à plusieurs reprises de récuser le culte quasi idolâtrique que les Romantiques ont voué à Napoléon mais ses précautions n'empêchent nullement la constitution progressive d'une figure superlative, propre à rassembler en elle seule toute la charge symbolique d'un immense combat des saines valeurs antiques contre une modernité embourgeoisée et avachie. Napoléon le Grec ou du moins l'ultime rejeton des énergies vierges porte le fer contre l'Europe acquise à l'égalitarisme qu'elle a appris du christianisme. Nietzsche construit ainsi une effigie plus ou moins fictive de Napoléon par l'accumulation systématique de traits purement polémiques.

Le glissement du réel au fictif s'opère à partir de la dimension guerrière, évidente, qu'incarne Napoléon. Cette dimension est d'abord considérée au sens propre. Napoléon aurait pu être un immense bienfait pour l'Europe, s'il avait réussi, parce que la guerre oblige au dépassement de soi. Elle représente pour les civilisations usées la chance d'un renouvellement radical. Rien de grand ne saurait naître sans de terribles destructions, d'où une apologie de la méchanceté, paradoxalement plus féconde qu'une bienveillance trop indulgente aux faiblesses des êtres et des nations. Nietzsche, toutefois, s'il est un polémiste virulent, n'est nullement belliciste. Aussi constitue-t-il la figure de Napoléon en une métaphore du vrai combat, qui est dirigé contre soi-même et dont la finalité est une invention magnifique de soi. Les batailles les plus glorieuses sont intérieures et elles se livrent sur le champ de la pensée.

Il reste que les guerres napoléoniennes procédaient aussi d'un sentiment européen qu'elles ont contribué à affirmer et qui apparaît aux yeux de Nietzsche comme le meilleur antidote contre l'erreur grossière et périmée du nationalisme. Napoléon n'est pas seulement pour le philosophe allemand le transgresseur de la morale bornée, il est aussi celui des frontières fermées. Aussi en vient-il à cristalliser

16. Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain* I, coll. « Folio essais », Gallimard, 1991, p. 131.

l'imaginaire nietzschéen de l'explorateur et du conquérant nomade, qui n'est pas d'abord militaire mais intellectuel. On voit ici comment la figure réelle de Napoléon peut se constituer en fiction, voire en mythe. Elle assure l'incarnation des oppositions conceptuelles dans une matière sensible. Le conflit des valeurs revêt en effet dans l'œuvre de Nietzsche une dimension géographique : les pays méditerranéens sont les héritiers de la grandeur grecque, trahie par ceux du Nord, dont l'Allemagne. Le Corse Napoléon symbolise l'esprit méditerranéen, c'est-à-dire grec mais pas uniquement car tout le mal que Nietzsche pense du judaïsme et du christianisme ne l'empêche pas de considérer les Juifs et le Christ lui-même comme des exemplaires supérieurs d'humanité, de sorte qu'ils figurent, à côté de Napoléon, les signes du renouveau tant espéré.

Comme Nietzsche lui-même, qui a mené une vie d'errance, les Juifs sont sans feu ni lieu. Ce trait donne à penser que Napoléon le nomade, le modèle de tous ceux qui se sentent à l'étroit dans le cadre d'une patrie, ne tire pas seulement d'Athènes ses origines lointaines mais également de Jérusalem. En le constituant de la sorte en être du décentrement, Nietzsche l'érige en figure de fiction soustraite aux espaces circonscrits et à l'époque contemporaine, il le recule en un lieu et une époque inassignables. Napoléon le méditerranéen n'est au fond de nulle part, donc de partout, il est un vecteur d'universalité. Parce qu'il est à la fois d'hier et de demain, donc essentiellement inactuel, il représente ce qui pourrait porter remède à la vacuité du temps présent. En tant que figure mythique renvoyant aux fondements de la civilisation occidentale, il est le modèle par l'imitation duquel les hommes d'aujourd'hui pourraient trouver la régénération. Même si c'est dans un tout autre domaine et de manière très différente, la remémoration apparaît chez Nietzsche, dans la lignée de ce que l'on a observé chez les historiographes romains, comme une puissance d'affabulation, de fictionnalisation, de mythification. Nietzsche appartient à cet égard au même espace intellectuel que les écrivains symbolistes.

1.5. La mythification de soi par la remémoration

L'article intitulé « Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, George : remémoration et (af)fabulation » se propose de montrer que chez ces trois auteurs l'anamnèse poétique de commencements fictifs produit des effets, non certes identiques, mais analogues à ceux que la récitation des récits mythiques est censée produire dans les sociétés traditionnelles : la recreation de l'existence par une alchimie du verbe, par un ressourcement du présent rapporté à un passé inassignable car d'abord

métaphorique, afin d'« authentifier »¹⁷, selon le verbe forgé par Mallarmé, toutes choses et l'auteur même du texte, dont la réalité ne se fonde que de se référer à une origine imaginaire. La méditation esthétique de Mallarmé associe de façon tout à fait explicite l'écriture et la mémoire; elle assigne à la première comme l'une de ses finalités la quête d'un éden intérieur, n'ayant d'autre lieu que l'imagination et le désir humains. Aussi cet article s'appuie-t-il d'une part sur les analyses de Jean-Pierre Vernant mentionnées plus haut et sur lesquelles il n'y a donc pas lieu de revenir, d'autre part sur les études irremplaçables de Mircea Eliade concernant le mythe, dont la réactualisation à travers le récit qui en est fait vise à renouveler le présent du monde. La réflexion s'inscrit enfin dans une perspective ouverte par Pierre Brunel dans une contribution dont le titre annonce parfaitement le mouvement à l'œuvre dans la remémoration symboliste : « The “beyond” and the “within” : the place and function of myths in symbolist literature »¹⁸. Le regard rétrospectif de la mémoire, sa rétrogradation symbolique jusqu'à une origine intérieure (*within*), mystérieuse et prestigieuse, ne procède pas d'un passéisme nostalgique mais vise à produire un dépassement du réel (*beyond*) par son identification magique avec l'image superlative d'une perfection paradisiaque rêvée.

La remémoration des poètes symbolistes opère une idéalisation ou plus précisément une surélévation de la réalité suivant trois voies analysées dans l'article. La première est celle de la schématisation, qui donnera lieu plus loin aux précisions théoriques indispensables. Des exemples empruntés aux trois auteurs permettent de mettre en évidence que l'opération esthétique exhausse le terrestre et l'humain dans la direction d'un divin métaphorique. L'idéal, le Haut, l'éternel, sont autant de motifs qui renvoient à la source imaginaire d'où procède en l'homme son aspiration au dépassement du réel. La mémoire remplit d'abord sa fonction mythifiante en dépouillant de son épaisseur concrète le passé plongé dans l'oubli et par là néantisé provisoirement. Ainsi le faune suce-t-il la substance des grains de raisin avant d'y insuffler celle de ses propres souvenirs, pour regarder le monde à travers eux, geste symbolique qui traduit le travail de la mémoire.

En réduisant le réel aux quelques traits saillants que laisse subsister le souvenir, la mémoire fait surgir à travers les êtres et les événements des schèmes, des structures plus ou moins abstraites que l'on peut tenir pour l'équivalent des archétypes fondateurs dans les mythes. On retrouve ainsi la fonction typifiante étudiée chez les historiographes romains et qui en définitive resurgit chez Nietzsche

17. Stéphane Mallarmé, *Le mystère dans les lettres, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 387.

18. Anna Balakian (ed.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1982, pp. 399-411.

lorsque le philosophe-poète s'ingénie à transformer Napoléon en figure emblématique des valeurs supérieures. Ici encore, la poésie se livre à une refiguration du réel pour le rendre conforme à un ou plusieurs types. C'est, chez Mallarmé, la métamorphose d'un cygne en « *le Cygne* » visé par la remémoration. C'est, chez George, la constitution du jeune Maximin, rencontré naguère et disparu, en une figure quasi divine. C'est, dans le roman de Villiers, l'identification de l'Andréide à l'Ève originelle, de manière à la transformer en type féminin absolu : Hadaly, en tant que copie d'Alicia Clary, est *une* femme singulière mais elle esquisse *la* Femme archétypique par un transport fictif au delà du fait vécu, la passion ordinaire, vers l'événement prototypique, la rencontre idéale du couple humain, qui en est le modèle imaginaire et que la remémoration mythifiante situe au commencement, *en arkhè*.

En second lieu, la remémoration symboliste n'est pas seulement une tentative pour reproduire le passé à l'identique : son mouvement rétrospectif est une reprise amplificatrice, singulièrement illustrée par *L'après-midi d'un faune*. Dans son monologue, le héros laisse assez nettement entendre que les souvenirs qu'il relate sont fictifs, c'est-à-dire inventés au fur et à mesure. Ils se fondent sur des événements réels mais dont la véritable nature est transformée dans le sens de la magnification. Ainsi ce qui n'a sans doute été que de vulgaires cygnes devient-il, par le biais de la remémoration et du discours poétique qui lui prête sa voix, de divines nymphes. Le faune égrène ses souvenirs depuis l'origine en suivant le mouvement de la récitation mythique : pour fonder le présent et lui conférer la grandeur qui lui fait défaut ou lui restituer celle qu'il a perdue, il reparcourt dans son intégralité, depuis le premier, la succession des gestes primordiaux, en un procès de récapitulation.

De ce processus, le poème de Mallarmé, le roman de Villiers, les poèmes de George réunis dans le recueil intitulé *Algabal*, offrent une manière de libre transposition. Le livre V de *L'Ève future*, où Edison démonte verbalement le mécanisme de sa créature, est la reprise depuis le début, le récit rétrospectif de sa création. Cette ontogenèse est une phylogenèse voire une cosmogonie puisque donner à Hadaly les traits de son modèle exige les sept jours qu'il a fallu à Dieu pour créer le monde. L'ingénieur se fait un devoir de tout recréer par son discours et en se référant à des souvenirs; il reprend dans l'ordre le récit de la création afin de restaurer symboliquement une harmonie rêvée dans le monde, à la manière dont le *medicine man* des sociétés traditionnelles, en transposant les processus physiologiques dans un discours mythique, chasse du corps souffrant le désordre introduit par la maladie¹⁹. Dans une perspective toute différente, mais non sans

19. Voir le beau chapitre de Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

analogies avec ce qui précède, se dissimulant sous l'identité pseudo-historique d'Héliogabale, dont les principaux traits relèvent de la réminiscence culturelle mais n'existent pas ailleurs que sur le papier, George donne comme expérience vécue des épisodes fictifs dont sa mémoire est censée retracer le déroulement. Soustrayant l'individu contemporain à son actualité, elle le refond dans une figure ancienne et, hypocrite, s'invente par la parole un présent qu'elle prétend fonder en le rapportant à ces assises incertaines. La remémoration est une fois de plus l'instrument d'une mythification et d'une invention de soi : son produit est le « je » indécidable et impérial qui se constitue en fabulant ses faux souvenirs dans le poème.

Le troisième procédé de la mémoire mythifiante est celui de la surimpression : dans *Les fenêtres* de Mallarmé, le passé visé par la remémoration superpose intimement sa transparence lumineuse au réel pour le métamorphoser, lui prêter le rayonnement fabuleux de l'âge d'or, dans une sorte de transmutation alchimique. Le regard animé par le souvenir fictif de l'éden illumine les choses. Le surpassement de la nature et de soi-même par l'écrivain s'effectue grâce au travail symbolique de la mémoire : le souvenir rêvé d'une perfection dont l'antériorité est celle de l'imaginaire introduit dans l'être la dimension de la fiction, qui n'abolit provisoirement les choses que pour les revêtir d'une splendeur jusque là invisible en les rénovant à la source indéfiniment jaillissante du désir. Grâce à un procédé de sculpture lumineuse, les traits réels d'Alicia Clary viennent se superposer à la figure mythique de Hadaly, l'Ève nouvelle dont le visage est dissimulé sous un voile.

Lorsqu'il évoque le monde extérieur, le regard poétique paraît alors traverser les apparences jusqu'à une origine secrète d'où elles resurgissent grandies. Le texte procède de façon à suggérer que ce qu'il donne à voir n'est pas la simple réalité ordinaire mais un monde comme refiguré de l'intérieur par la puissance qui le rehausse : celle de l'imaginaire mythique. Les phénomènes d'illumination récurrents chez Mallarmé, Villiers et George restituent le réel à un état primordial rêvé à travers le regard que jette sur les autres êtres mais aussi sur lui-même le poète porteur de son ciel intérieur. Fille de Remémoration, l'écriture soumet toutes choses à sa loi en les rapportant dans la fiction à une origine qui est celle en l'homme de son aspiration insatiable. Restauré sous la modalité du souvenir, le monde est réapproprié par une intériorité qui, grâce à la reprise de la mémoire, s'insinue dans les choses pour les habiter secrètement et vaincre leurs limites. Des historiographes romains aux poètes symbolistes, l'intention perdure ainsi de laisser ou de faire transparaître l'invisible sous le visible : la grandeur du Soi dont Mallarmé et les symbolistes célèbrent la liturgie poétique.

2. Mythe et liturgie

La question du Soi, forcément impliquée par le processus d'une remémoration qui est toujours plus ou moins retour sur soi, est au centre de la thèse de littératures comparées, intitulée *Figuration du divin, figuration de soi : mythe et liturgie chez Mallarmé, George et Yeats*. On notera d'emblée le léger décalage par rapport au titre de cette synthèse : « figuration de soi » et non « invention de soi ». D'une part, le terme était indispensable pour que fût possible la symétrie avec la « figuration du divin ». D'autre part, il contient une référence implicite à la *figura* et par conséquent au *fingere* latins, c'est-à-dire à la fiction, notion capitale de l'esthétique mallarméenne, sur laquelle s'appuie principalement ce travail. Enfin, la figuration mallarméenne, dans la mesure où elle oscille entre la représentation de ce qui est et la production de l'inédit, n'est pas totalement étrangère à l'ambiguïté qui caractérise la notion d'invention, mise au jour de l'invisible ou création d'une réalité nouvelle.

2.1. Le recours poétique au geste liturgique

Le point de départ de cette étude est la section des *Divagations* intitulée *Offices*. Mallarmé y analyse la liturgie catholique, où il voit la réalisation des aspirations artistiques fondamentales de l'homme. Ses conclusions sont une invitation à s'interroger sur les liens qui unissent poésie et liturgie — cette notion impliquant à son tour celle du mythe qu'elle met en jeu — dans l'œuvre du poète français et dans celle de George et de Yeats, qui ont été attentifs à la fois au renouvellement esthétique apporté par Mallarmé et au phénomène spirituel. La question du Soi, déjà au centre des textes de Mallarmé sur le théâtre, où se joue pour chaque spectateur une figuration scénique magnifiée de lui-même, ne resurgit pas par hasard dans la méditation sur la liturgie, qui implique une coïncidence entre la figuration de Soi et celle du divin. Bertrand Marchal a avancé dans *La Religion de Mallarmé* que le poète, athée proclamé — son rapport au divin apparaît cependant pour le moins ambigu —, substituait l'intériorité humaine, le « Soi », au Dieu du christianisme. Le critique nomme « récupération humaine du divin »²⁰ cette démarche qui rappellerait celle de Feuerbach dans *L'essence du christianisme* et qui continuerait les efforts romantiques pour trouver une religion en harmonie avec l'idiosyncrasie individuelle. En assimilaient la quête du divin aux aspirations de la personne, les romantiques ont préparé malgré eux les théories qui voient en Dieu une reproduction magnifiée de l'âme, une entité illusoire, créée par l'homme à son image. Mallarmé et d'autres, qui rapatrient la divinité en son lieu humain d'origine,

20. Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Librairie José Corti, 1988, p. 18.

pourraient constituer l'aboutissement de cette tendance à ne reconnaître comme appropriée aux instincts de chacun qu'une religion subjective, débarrassée de tout appareil institutionnel et dogmatique.

Une grande distance sépare toutefois Mallarmé de Feuerbach : le projet du philosophe allemand, qui consiste à tenter d'établir que Dieu n'est qu'une hypostase de la nature humaine, s'inscrit dans une entreprise plus large, visant une contestation radicale de la religion, tandis que Mallarmé, même s'il fait redescendre le divin du ciel, où il aurait été indûment projeté, pour le réinstaller au tréfonds de l'âme, avec laquelle il se confond, éprouve le besoin de justifier un point de vue qui continue de s'exprimer dans un vocabulaire à tonalité religieuse. L'intériorité humaine et l'activité esthétique qui s'y rapporte apparaissent alors comme des transpositions du Dieu caduc et de la liturgie qui assure aux fidèles le renouvellement de leur lien avec lui. Il y a là une embarrassante ambiguïté, que l'on retrouve presque identique chez George, mais si Mallarmé se risque à parler de l'art en des termes tributaires de représentations religieuses qu'il déclare périmées, c'est au prix du déplacement qu'il leur fait subir et qui entraîne une réinterprétation des rituels liturgiques eux-mêmes, réexaminés dans une perspective esthétique.

La thèse de Bertrand Marchal comporte un second volet, qui complète le versant subjectif de la religion mallarméenne, telle qu'il en rend compte, par sa nécessaire contrepartie objective. Max Müller, l'inspirateur de Cox, vulgarisateur de ses thèses dans le *Manual of Mythology* traduit par Mallarmé, ramène toutes les manifestations religieuses, notamment les mythes, à un phénomène naturel originel dont elles seraient la représentation métaphorique : le combat de l'ombre et de la lumière qui se livre en un « drame solaire », en une « tragédie de la nature » et qui se serait joué pour les primitifs à chaque fois que, le soleil disparaissant pour la nuit, ils auraient été envahis par la peur de ne pas le voir reparaître. Mallarmé aurait, selon Bertrand Marchal, reconnu là une structure constitutive de l'âme humaine, de sorte que la poésie récupérerait, par la mise en scène du drame solaire, le fondement de toutes les représentations religieuses, qui consisterait en cette angoisse du néant réactualisée périodiquement par la mort provisoire du soleil.

Le risque d'une telle interprétation est de justifier une lecture allégorique de la poésie mallarméenne, une lecture qui s'ingénierait à reconnaître invariablement dans les textes les plus différents le même contenu psychologique, toujours suscité chez le poète par le même phénomène naturel, une lecture continuellement reconduite aux variantes presque indistinctes d'un mythe unique. À ce qui ne serait dès lors dans la poésie de Mallarmé qu'une représentation mimétique de la nature ne laissant aucune place à l'inconnu ni au mystère, on opposera la méditation de Mallarmé sur la figuration liturgique. Cette dernière, grâce à ses gestes stylisés ouvre

et déploie un espace et un temps mythiques où viennent s'animer les schèmes de l'imaginaire humain. Productrice de fiction, la figuration liturgique instaure dans la réalité un décalage par quoi ce qui est en vient à coïncider avec ce qui est rêvé, de sorte que la nature elle-même est déchiffrée comme un espace mythique dans lequel l'homme reconnaît une scène analogue à la scène intérieure qu'est son âme, avec la variété de ses rêves et de ses aspirations.

Que la figuration du divin soit figuration de soi n'est pas une assertion scandaleuse d'un point de vue liturgique puisque prendre part au festin eucharistique c'est participer de la divinité que désigne le geste du célébrant. De ce point de vue, dire que la poésie est figuration, et non pas seulement expression ou encore moins imitation d'une intériorité, c'est tenter de faire apparaître que l'opération mise en œuvre dans l'art n'est pas celle de la copie conforme mais qu'elle introduit un jeu, à tous les sens, y compris théâtral et mécanique, du terme, et qu'à travers ce jeu, ce bougé de la scène, transparait quelque chose de la divinité imprescriptible de l'homme à laquelle Mallarmé, George et Yeats ont, chacun à sa manière, tenté de donner figure vivante. Mallarmé suggère qu'à partir de la réalité sensible du fidèle, du célébrant, de leurs gestes et des éléments matériels mis en œuvre par le culte, la liturgie donne une forme perceptible à ce qui est invisible ou caché, au divin en l'homme, qu'elle offre une voie pour l'appréhender, quand elle ne le produit pas. Telle est aussi la visée de la poésie lorsqu'elle cherche à figurer ce « Soi » qui est Dieu, qui, comme la divinité de la théologie négative, se tient en retrait.

C'est précisément parce que le plus intérieur en l'homme ne peut être saisi dans les formes habituelles de la rationalité et de la vie sociale que les symbolistes envisagent l'art sous les espèces d'une triple métaphore : hermétisme, aristocratie et élection. En vivant leur activité sur le mode de la séparation dans le langage, dans l'ordre social, dans l'espace et dans le temps, en recourant à la distinction du sacré et du profane, les symbolistes manifestent la disproportion fondatrice de ce qui est à figurer avec les modes triviaux de la réflexion, de l'expression et de la représentation, ils soustraient l'art au reste des activités humaines afin de le restaurer dans la proximité de sa vraie source : le Soi. Aussi le geste liturgique apparaît-il d'abord comme l'instrument d'une soustraction. Le poème, à l'instar du rite, retranche du monde un temps et un espace particuliers dans le cadre desquels les choses subissent une transformation invisible. Elles accèdent ainsi à une modalité d'être supérieure qui les rend conformes aux exigences de l'imaginaire, dans le miracle éphémère d'une coïncidence entre le monde extérieur et Soi.

Il apparaît donc que pour les symbolistes, le *Anywhere out of the world* baudelairien n'est plus de mise. On ne trouve plus trace chez eux d'une impulsion qui les ferait s'écrier : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce

monde ! » Déjà, chez Baudelaire, le désir d'évasion se manifeste souvent davantage par des déplacements horizontaux que verticaux. Les symbolistes substituent quant à eux au vieux *méta-*, un *trans-* sensiblement nouveau car les transports métaphoriques qu'ils mettent en œuvre superposent dans une seule dimension les deux directions d'un double mouvement, horizontal et vertical : leurs métaphores, sans relâche, nous conduisent ailleurs et n'ont de cesse qu'elles ne nous renvoient à nous-mêmes, ou du moins à une secrète modalité de nous-mêmes que nous n'atteignons ou ne pressentons que par les voies de la liturgie ou de la poésie. Or cela, qui nous révèle à nous-mêmes, nous élève au-dessus de ce que nous croyons être, en nous rendant autres que nous-mêmes.

L'île de *Prose*, la vitre des *Fenêtres*, chez Mallarmé, ou, chez Yeats, le geste d'une étreinte évoquée offrent ainsi l'équivalent d'un cercle magique, signe de la rupture radicale et quasi liturgique avec la réalité ordinaire. Comme la scène du théâtre et les tableaux de Berthe Morisot pour Mallarmé, ces lieux circonscrits ou ces gestes de séparation délimitent un éden fictif où les choses sont restituées à une virginité rêvée, où se produit une idéalisation du monde qui permette sa superposition avec le ciel intérieur de l'âme. La poésie se fait alors, comme la liturgie, figuration du divin métaphorique qui réside au fond de Soi. Le regard du poète, dans un geste liturgique qui réactualise le jaillissement premier du monde, fait advenir une enfance fictive de la terre. Aussi, selon une métaphore récurrente dans la réflexion esthétique de Mallarmé, l'œuvre d'art est-elle une fête : elle annule les conséquences de la chute réinterprétée comme la distance qui sépare la réalité du rêve, elle est saisie de l'originaire dans le mythe pour raviver symboliquement une réalité que l'artiste, intérieurement, voit plus éclatante.

Cette idéalisation du monde dans l'espace consacré par le geste augural ou liturgique du poème est simultanément une glorification et un sacre. Elle soustrait et relève la réalité empirique qui a subi une chute métaphorique, conséquence non pas du péché originel mais de la distance infranchissable qui sépare toujours le monde de ce que le psychanalyste Octave Mannoni appelle « le désir impossible »²¹, source de l'infini en l'homme pour Mallarmé, George et Yeats. En confinant des êtres dans son espace réservé, la liturgie suscite du divin et de la majesté; elle les produit par ses gestes. De même, le poème consacre et sacre, comme le suggèrent l'« hyperbole » figurée dans *Prose* et les images du cerne ou de diadème lumineux chez Mallarmé et George : le poème opère une divinisation, une apothéose, toutes formes métaphoriques de cette augmentation de l'existence et de soi, nécessaires non pas

21. Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène* [1969], coll. « Points », Éditions du Seuil, 1985, p. 112.

pour égaler le dehors à un étalon qui, pas plus que le paradis perdu, n'existe nulle part, mais du moins pour le rapprocher du rêve et le couronner, lui conférer un accomplissement fictif et momentané.

2.2. Dématérialisation et schématisation

Si l'idéalisation exige une rupture, une séparation d'avec l'être ordinaire, elle suppose également une double forme d'abstraction, dématérialisante et schématisante, analogue à la stylisation du geste liturgique, qui renvoie à un événement originel en le simplifiant, comme les quelques paroles et gestes auxquels se réduisent les rites eucharistiques de l'Offertoire et de la Consécration se réfèrent au sacrifice du Christ. Dans quelle mesure la poésie de Mallarmé, George et Yeats met-elle en œuvre des variétés de figuration qui emprunteraient quelque chose au geste liturgique en tant qu'il est schématique et que ce schématisme constitutif, ne retenant par abstraction des êtres qu'un nombre limité de traits essentiels et caractéristiques, autorise des parcours imaginaires fondés sur des analogies de structures, telle est la question à laquelle tente de donner quelque consistance un examen des textes théoriques de Mallarmé et de Yeats, la question qui sous-tend la lecture des poèmes et qui permet de penser la vérité ou évidence esthétique en des termes nouveaux, de pressentir en quoi une *mimèsis* est possible, qui ne soit pas simple conformisme à l'égard de ce qui est et pourtant bien correspondance entre une vérité du dedans et celle du dehors.

Le premier des deux types d'abstraction qui viennent d'être mentionnés est la condition du second : la structure schématique des êtres, leur forme idéale apparaît lorsqu'ils ont été débarrassés de leur épaisseur matérielle, concrète, l'adjectif étant pris dans son sens le plus proche de l'étymologie latine : solide, dur, compact. Des métaphores convergentes suggèrent ainsi que Mallarmé conçoit la poésie, plus encore que la musique, dont l'effet est comparé à celui d'un bûcher sacrificiel, comme une opération de sublimation ou de volatilisation — notion qui suppose un mouvement d'« envol », d'ascension — visant à faire passer les choses d'un état de densité, de condensation matérielle à un état subtil analogue au rêve. Alors, l'espace extérieur ainsi purifié presque intégralement de toute présence devient l'image de l'espace intérieur de l'âme et la réalité se trouve transposée « du fait à l'idéal », dans le « ciel métaphorique »²² produit par la poésie.

Les opposant aux coloristes, Baudelaire fait remarquer que « les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence. »²³ Que reste-t-

22. Stéphane Mallarmé, *Théodore de Banville, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 522; *Solennité*, *ibid.*, p. 334.

23. Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, 3 : « De la couleur ».

il en effet de l'être lorsqu'une opération d'abstraction l'a privé de sa couleur et, plus généralement, de toute sa consistance sensible ? Un dessin, une figure, quelques traits. Le rapprochement de Baudelaire contient une vérité étymologique, signalée par la proximité de trois verbes latins : *traho, ere, tractum*, qui signifie *tirer, extraire*; *tracto, are, tractatum*, qui signifie *traîner, toucher, traiter*; *abstraho, ere, abstractum*, qui signifie *tirer de, séparer de, soustraire*. En français moderne, la contiguïté latine produit une intime parenté entre *tirer, abstraire, tracer, trait* et *traité*. Penser, exposer des arguments dans un traité, c'est se placer dans le champ de l'abstraction mais c'est aussi tracer des traits, qui ne sont pas seulement ceux de l'écriture mais également ceux des concepts. Abstraire, c'est tracer une ligne grâce à laquelle on représente la forme d'un objet. Le concept est forme, idée, εἶδος de sorte que, Baudelaire a pleinement raison, le dessinateur, maître de la forme, est le frère du philosophe, maître du concept. L'anglais, que connaissait bien Mallarmé, a un verbe *to abstract*, qui signifie : soustraire, dérober, abstraire et résumer, abréger. Le substantif *abstract*, résumé, abrégé, fait défaut en français pour nouer les motifs qui orientent la transposition mallarméenne : la trajectoire poétique de Mallarmé s'inscrit dans la logique de l'abstraction, qui conduit du retranchement opéré par le sacré à l'abréviation schématique, en passant par la subtilisation dématérialisante.

Le second aspect de la transposition mallarméenne, l'abstraction schématisante, consiste à suggérer un schème abstrait incarné dans une figure sensible. Au brouillage des formes, qui permet dans *Sainte* de superposer l'aile de l'ange et la harpe grâce à leur analogie de structure, s'ajoutent les ressources du langage. L'indéfini « quelque » marque ainsi l'indétermination : le « quelque cigare » de « Toute l'âme résumée... », par exemple, introduit une incertitude sur l'identité de l'objet, à la fois lui-même et un autre, voire plusieurs autres. Le poème est ainsi le lieu d'un passage, d'une transition métaphorique rendue possible par la surimpression ou la superposition, dans le même mot, de plusieurs choses différentes. Le cigare et le cercle rougeoyant de son extrémité incandescente renvoient à l'opération du poème qui extrait l'être de sa dimension matérielle, comme la musique et le bûcher sacrificiel du soleil couchant; ils renvoient aussi à la décollation de saint Jean, annoncée dans la première strophe du *Cantique* par le déclin du soleil « incandescent ». La mort purificatrice est présente dans le schème abstrait du cercle rouge.

Animée par un schème, la figure ou l'image n'est pas une entité statique mais dynamique : elle conserve la trace d'un mouvement. Cette caractéristique permet de faire référence au schème kantien, pris ici comme modèle des opérations productrices de l'imagination. Le schème est une opération abstraite définissant les étapes d'un processus sans préciser les éléments concrets qui s'y trouvent soumis. Un

schème est ainsi plus et moins qu'une forme puisque, en tant que règle permettant de construire des formes, s'il n'a lui-même aucune forme déterminée, il permet en revanche d'en produire indéfiniment. Le schème est une structure en mouvement : il définit d'avance la place des éléments, indépendamment de leur nature et même de leur existence, mais la position ainsi assignée à chacun des éléments s'inscrit dans une succession temporelle, dans un geste qui se déploie, qui désigne un au-delà susceptible de se prolonger éventuellement sans terme.

Dans cette perspective, le schème permettant de produire une image est présenté comme une réalité intermédiaire entre le concept et l'intuition, entre l'intellectuel et le sensible et surtout comme le résultat d'une opération. À la source de toute image se trouve le schème à partir duquel elle a été construite. Le schème contenu dans la figure qui le réalise, par exemple le rythme duel de l'aile ou de l'éventail qui est aussi celui du souffle, met en branle l'imagination qui construit à partir de cette impulsion initiale une série d'analogies comparable à une gamme, comme la stylisation du geste liturgique permet de renvoyer simultanément à une multitude de contenus symboliques liés entre eux par leur similitude structurelle. La réalité actuelle simplifiée par le rite se superpose à ses antécédents mythiques. De même dans certains poèmes des trois auteurs, un simple geste, une étreinte rêvée, le mouvement de la flabellation suffisent-ils à renvoyer au mythe du paradis originel qui vient symboliquement se réactualiser dans le présent et le transfigurer.

2.3. Schème, type, mythe

Si l'abstraction est dans la théorie de Mallarmé l'auxiliaire de l'anti-naturalisme et d'une poétique de la suggestion, l'abstraction mallarméenne ne constitue pas un refus radical de la figuration, elle ne conduit pas à un art non-figuratif car la poésie vise la réalité même si elle la recule dans un arrière-plan seulement désigné par allusion, comme les gestes des rituels liturgiques qui signifient par des références fragmentaires aux mythes constitutifs. De même que les éléments matériels du rite sont revêtus de leur signification spirituelle par les gestes liturgiques, l'élévation de l'hostie et de la coupe, par exemple, de même tout un réseau de sens est évoqué dans le poème par un indice schématique qui pointe vers un contenu imaginaire. La théorie kantienne du schématisme confère à l'imagination une place centrale car c'est cette faculté qui produit le schème en tant que représentation dynamique intermédiaire entre le concret de l'intuition sensible et l'abstraction conceptuelle, en tant que structure en mouvement, opération qui assure, dans les deux sens, le passage et la participation de l'un à l'autre. C'est pourquoi cette théorie peut paraître particulièrement pertinente pour éclairer la figuration des poètes symbolistes dans la mesure même où ils cherchent moins à fuir le réel qu'à le

transposer dans l'idéal, le rêve, la fiction. Il se trouve par là à la fois supprimé dans ses aspects les plus insuffisants et rehaussé, élevé jusqu'à une transparence qui en conserve néanmoins les structures fondamentales et qui permet de faire coïncider ces dernières avec celles du Soi, de sorte qu'advienne une correspondance symbolique, imaginaire, entre ce qui est et ce que rêve en l'homme sa part métaphoriquement divine en tant que créatrice et créatrice.

Catholicisme soulève la question essentielle de l'identification liturgique des spectateurs avec le héros du spectacle, ces trois termes étant naturellement pris dans le sens le plus vague et le plus général, dans la mesure où il est difficile de les invoquer avec leur sens strict dans tous les cas, à propos de la messe notamment, qui n'est pas un spectacle dramatique à proprement parler. Pour que l'identification soit possible, la première condition est que le héros soit « le dieu, l'homme — ou Type »²⁴, à savoir non pas une figure immédiatement reconnaissable, représentant une divinité ou un individu concrets, mais un être aux contours suffisamment flous pour que chacun soit en mesure de s'y projeter. Un tel personnage relève du mythe ou constitue lui-même le mythe. Le recours à la théorie kantienne du schématisme apparaît ici encore pertinent. Comme le geste stylisé de l'élévation, implicitement présent ici à l'arrière-plan, dans la mesure où il esquisse une transition du visible à l'invisible, le schème opère la superposition du réel et du mythique, du singulier et de l'universel incarné dans le « Type sans dénomination préalable », la « Figure que Nul n'est »²⁵, expressions par lesquelles Mallarmé désigne aussi la figure mythique, de sorte que la figuration du divin dont le schème est l'instrument se fasse aussi bien figuration de soi et que s'effectue par là également la mythification du réel.

La théorie du mythe est ainsi directement liée chez Mallarmé à celle de l'abstraction qui déréalise l'être et le rend « fusible » ou transparent pour le regard du rêve. Ces deux théories sont solidairement dirigées contre le réalisme, c'est-à-dire contre une esthétique de l'imitation ou du reportage qui, assignant à l'art la mission de copier le réel, lui ôte sa finalité transfiguratrice. De ce point de vue, Yeats peut paraître se séparer de Mallarmé puisqu'il oppose volontiers l'abstraction à la nécessité pour l'art de s'enraciner dans la vie et le concret. Ce qu'il nomme la vie est pourtant d'après certains textes moins la notion telle qu'on l'entend ordinairement, qu'une sorte d'impulsion fondamentale, de rythme essentiel que l'artiste est amené à traduire dans des structures abstraites, de sorte que la position du poète irlandais sur

24. Stéphane Mallarmé, *Catholicisme*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 393.

25. Stéphane Mallarmé, *Richard Wagner*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 545.

la question de l'abstraction est moins éloignée qu'on ne pourrait le penser de celle de Mallarmé.

Pour ce dernier, l'abstraction dépersonnalisante est, s'agissant du personnage mythique, l'équivalent de ce qu'est l'abstraction dématérialisante et schématisante pour les choses. Le personnage mythique est un type qui, à la limite, se réduit à un trait schématique, abstrait, général; il est produit par une imagination schématisante qui, dans le libre jeu d'un tracé, désigne les êtres à la fois dans une universalité qui pourrait paraître appauvrissante et dans une singularité qui fait toute la richesse de cette représentation paradoxale. Pour Mallarmé, il y a en effet une proportionnalité directe entre la radicalité de l'abstraction ou de la simplification et la puissance d'évocation de la figure. Comme le geste liturgique stylisé, les arts authentiquement poétiques signifient en retirant à la réalité, jusqu'à la faire confiner au silence, et lorsqu'ils parviennent au plus haut degré d'abstraction, de dépouillement, le quasi vide du support qui lui est offert permet à l'imagination de se déployer avec toute son envergure.

Mallarmé a tenté de concevoir une figure qui tendît vers le rien, le blanc, le vierge, le pur et qui constituât de la sorte un support adéquat de l'imaginaire. Bien qu'ils ne poussent pas aussi loin la contestation radicale du donné, George et Yeats impriment à leur poésie un mouvement qui va dans le même sens. George atteint souvent un degré d'abstraction qui rapproche sa poésie de celle de Mallarmé. Sa simplicité quasi schématique procède de la simplification d'une réalité empruntée à la vie mais stylisée dans le poème et qui exige d'être redéployée autrement par le lecteur, selon des directions que n'autorise pas son expérience quotidienne. Ainsi ses poèmes évoquent-ils souvent un personnage qui passe du monde connu, avec ses repères habituels, à un espace étranger, indéfini, dans lequel il s'engage héroïquement, sans hésiter. Tout le poème se réduit à l'esquisse d'un schème qui est celui de l'âme noble, élue de dieux dont il n'importe nullement de savoir quels ils sont ni même s'ils existent, âme aspirant au bleu des lointains, à un but dont on ignore tout, si ce n'est qu'il est beau. Là sont simplement mis en valeur le geste et l'attitude héroïques de celui qui persévère dans la voie incertaine d'une ascension vers des sommets inconnus, tendu vers un but abstrait, à la fois inaccessible et non défini, dans lequel chaque lecteur peut glisser tout le concret de ses propres aspirations. L'extrême stylisation des récits et des situations vise ainsi à réduire au strict minimum les effets de réel, de manière à permettre le libre déploiement de l'imaginaire, selon du moins les représentations propres à George, qui glorifie une forme de transcendance conçue comme dépassement et dépouillement de l'humanité commune.

Yeats se défie de tout ce qui serait susceptible d'éloigner l'art de la vie. Son refus du réalisme l'amène cependant à rechercher aussi une certaine modalité de stylisation, de sorte que l'on reconnait chez lui une tentative, explicitement avouée d'ailleurs, pour reculer la figure dans l'imaginaire, si ce n'est toujours du mythe, du moins de la légende, du passé historique ou de certains genres de la chanson populaire comme la ballade. Ainsi Yeats inscrit-il les traits de son expérience personnelle dans des structures abstraites qui lui confèrent une dimension universelle : la figure de Maud Gonne vient par exemple se superposer à celles d'Hélène ou des grandes reines de la légende irlandaise. À la différence de Mallarmé, Yeats ne cherche nullement à créer un type pur mais son recours au mythe comporte également une visée dématérialisante et dépersonnalisante bien près de rejoindre celle qui a été revendiquée par le poète français. Même quand sa poésie transpose une expérience vécue, la visée n'est pas pour autant réaliste : il s'agit bien de transposer, non de copier. Dans *The people*, par exemple, le moyen de la transposition est double : un recul dans le passé et dans une culture étrangère. La fonction de ce décalage spatial et temporel, qui joue aussi un rôle important dans *Hérodiade* et dans *L'après-midi d'un faune*, est de marquer une rupture avec l'existence ordinaire de façon à n'en retenir que la plus haute signification. Le poème est ainsi le lieu où ce qui reste la vie manifeste en même temps la possibilité d'autre chose qui ne se sépare pas de la vie mais la couronne.

2.4. La figuration de l'insaisissable

Le recours à la théorie kantienne du schématisme permet, si ce n'est de résoudre, du moins d'éclairer les difficultés que soulève la figuration symboliste, qui cherche à fixer l'évanescence et à conférer une présence fictive au Soi reculé en deçà de toute présence. Comme le geste stylisé de la liturgie, le schème indique, il désigne sans imposer la réalité dans son être le plus massif. Instrument de suggestion, de figuration indirecte, il permet de laisser une place au mystère, notion centrale de l'esthétique mallarméenne car la poésie a pour mission d'évoquer sans dévoiler, dans une scintillation où alternent l'ombre et la lumière : c'est un motif récurrent dans la méditation de Mallarmé comme dans ses poèmes, comme aussi dans ceux de George et de Yeats. Le geste liturgique parvient à produire la fulguration de l'évidence sans présenter dans sa pleine ouverture ce qu'il vise ni le représenter, ce qui est de toute façon impossible. L'objet désigné reste par nature reculé et tu. Lorsque se produit le miracle de ce que Mallarmé nomme « preuve » ou « évidence », ce n'est pas parce que l'objet lui-même paraît dans sa propre lumière, mais parce que l'esquisse qu'en proposent le geste stylisé de la liturgie ou la ligne schématique du poème offre à la lumière que chacun porte en lui-même le réceptacle où elle peut venir irradier.

Tel est, semble-t-il, le sens le plus profond d'un schème que l'on rencontre dans les poèmes de Mallarmé, George et Yeats, celui de l'anéantissement suivi d'une transposition lumineuse ou rayonnante, dont la connotation initiatique est évidente. Une figure qui incarne ce mouvement symbolique est aux yeux de George celle de Maximin. Comme les figures jumelles de *Prose*, comme la figure de l'épouse dans *Le présent d'Harun Al-Rashid*, le poème de Yeats, celle de Maximin, empruntée à la réalité mais déjà dématérialisée et reculée par la mort et par le souvenir, idéalisée, schématisée et mythifiée par la poésie, atteste la possibilité voire, rétrospectivement, la présence effective d'une humanité traversée par l'éclat d'un divin métaphorique et intérieur. George invente ainsi un mythe et un culte de l'homme-dieu, dont la divinité est l'humanité transcendée vers un état de perfection idéale. La dimension concrète de la figure s'efface pour laisser paraître une splendeur dont l'origine est à chercher dans la puissance des aspirations, du désir et du rêve humains. On en déduira que, lorsqu'il décrit l'espace extérieur, le geste liturgique, qui est ici celui de la commémoration, façonne un espace intérieur. Le secret qui se donne dans la cérémonie participe de la singularité la plus profonde de celui qui le cherche.

Ce phénomène de *participation* suggère qu'une invention de soi est en jeu dans la liturgie. Mallarmé évoque le rite central de la messe en termes de participation. Participer, c'est prendre part, jouer un rôle mais c'est aussi se constituer une individualité d'emprunt le temps d'un sacrifice, d'une cérémonie, d'un poème, d'un drame. Toute liturgie repose ainsi sur un processus d'identification : identification des individus au dieu, identification des individus les uns aux autres dans une totalité mystique. À travers la participation à la divinité fictive qui n'est autre que Soi, le personnage social se dissout dans ce qu'il a de plus superficiel et un nouvel être advient, qui a assumé les prestiges resplendissants du divin. En ce sens, la participation est un instrument d'idéalisation, au même titre que l'abstraction sur laquelle elle repose d'ailleurs puisque c'est en tant que forme quasi vide que la figure offre au lecteur ce réceptacle de lui-même qu'il remplit de sa propre vie. Le concept de participation éclaire ainsi certains aspects importants de la poésie de Mallarmé, George et Yeats, qui ont tous les trois manifesté la vertu transfigurante ou métamorphosante de la poésie à travers la même image : celle d'une élévation fictive.

Le Soi mystérieux qui, à travers la figuration esthétique, se manifeste et se soustrait à la fois dans un scintillement est en l'homme la source du rêve et de la fiction. De même que la liturgie vise la superposition de l'être actuel avec la présence mythique vers laquelle pointe le rituel, de même la poésie produit-elle des figures propres à incarner les aspirations les plus intimes de l'homme, des figures où viennent s'inscrire ses schèmes constitutifs et notamment le plus fondamental de

tous, celui qui lui fait désirer « la vie reconquise et native », selon la belle formule de Mallarmé dans *Catholicisme*. La poésie est essentiellement baptême de l'homme et du monde, dépouillement et sacrifice du concret, du « réel [...] vil », pour que se lève la notion pure, fictive, momentanée, évanescence, blanche et virginale mousseline ou dentelle d'être et de non-être, de sensible et d'intelligible qui désigne et recule la réalité banale, la remodèle en la reformulant et donne à pressentir cet « autre chose » que rêve « l'absolu » évoqué par *De même* et qui sommeille au plus secret des « messieurs qu'ordinairement nous paraissions »²⁶. Dans toute chorégraphie ou scénographie liturgique où il s'invente, le Soi est à la fois maître d'œuvre, héros et spectateur de sa propre geste.

26. Stéphane Mallarmé, *Catholicisme*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 391; « Toute l'âme résumée... », *ibid.*, p. 73; *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 647; *De même*, *ibid.*, p. 395.

3. Mallarmé I : les langages de la fiction

La thèse de littératures comparées tente de donner une vue d'ensemble de l'esthétique symboliste en la référant à deux notions fondamentales, si ce n'est fondatrices : le mythe et la liturgie. Cet essai de systématisation, autorisé par la vaste entreprise de théorisation de leur propre démarche devant laquelle n'ont reculé ni Mallarmé ni Yeats, est à l'origine de plusieurs articles sur Mallarmé. Leur propos est d'illustrer autrement, de développer ou de prolonger un certain nombre de points essentiels abordés dans la thèse.

3.1. La volatilisation de soi par le rythme

L'article « Mallarmé et le rythme : cadence souffle, battement, envol » est une contribution au numéro de la revue *Sources* sur le thème : « Poésie et oralité ». Aussi la notion de rythme y est-elle mise en relation avec la dimension orale de la poésie : le poème garde trace pour Mallarmé des rythmes de la physiologie — battement du cœur, respiration — et de la parole mais il les prolonge en les volatilisant, s'inscrivant à l'intersection du corps, du monde et de l'imaginaire. Le mouvement de la (re)création poétique selon Mallarmé dessine ainsi cette trajectoire : partant de l'être concret, elle le dématérialise en une vibration verbale et musicale qui résonne à la fois dans l'imagination du lecteur et à son oreille. Simplification, raréfaction, affinement du réel, ces métaphores décrites dans la thèse convergent pour désigner l'opération du poète abstracteur de quintessence et le passage de l'expression verbale ordinaire à la parole poétique car le rythme du verbe poétique continue et parachève les énoncés de la vie courante; en ne conservant, réordonnées, que leurs structures essentielles, il les sublime et les transpose sur un autre plan.

Mallarmé, lorsqu'il évoque la poésie, se réfère aussi souvent au registre de la parole qu'à celui de l'écriture. Le poème imprimé reste incomplet s'il n'est pas l'objet d'une récitation, d'une exécution, à l'instar d'une partition, sinon d'une mise en scène. La représentation apporte à la poésie une dimension collective qui en rehausse les rythmes et les rend plus sensibles. Mallarmé rêve ainsi d'une poésie publique dont le rythme s'enracinerait dans le mythe et la liturgie. La régularité de manifestations poétiques organisées selon « la tétralogie de l'An »²⁷ marquerait l'harmonie des activités esthétiques avec les grands mouvements de la nature, comme l'indique la double allusion de l'expression à la quadripartition de l'année et au cycle d'opéras wagnériens. Elle leur assurerait une inscription dans des rythmes

27. Stéphane Mallarmé, *Catholicisme, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 393.

sociaux et cosmiques en fondant la coïncidence de leur répétition non seulement avec celle des quatre saisons, mais encore avec celle, cyclique aussi, du temps festif et liturgique, avec celle des mythes.

Le poème imprimé doit cependant se montrer apte à traduire par lui-même l'articulation de la voix et de la pensée. Ainsi la distribution des lignes et les caractéristiques typographiques d'« Un coup de dés... » décèlent-elles l'intention d'enraciner la poésie dans l'oralité, de lui restituer sa dimension verbale par le jeu de l'imprimerie, censé suggérer à la fois les différences dans l'intensité de l'émission sonore et l'importance relative des énoncés, les modulations de la parole et celles de l'Idée. La prose, en tant qu'elle est rythmique, et même la poésie doivent retenir quelque chose des hésitations de la conversation, de l'expression verbale. La parole, moins assujettie que l'écrit aux cadres contraignants de l'analyse, est un instrument de choix pour la capture vivante de l'Idée dans la mesure où elle favorise la rapidité des aperçus et l'audace des raccourcis. Aussi est-elle un modèle pour la poésie qui tente de fixer les représentations fuyantes, protéennes, de l'imaginaire. Il reste dans la poésie quelque chose du rythme fondamental de la parole, grâce auquel peut être approché, sans que soit trahie sa spontanéité, le jaillissement natif de la pensée. La poésie exige toutefois plus de rigueur que la conversation. Elle la doit au travail de l'écriture, vouée à éliminer le hasard.

L'écriture, prose ou vers, est rythmique par nature, surtout si elle retient de la parole sa faculté de dispersion englobante. La place qu'occupe le rythme dans la méditation esthétique de Mallarmé vient de ce qu'il semble le tenir pour la structure essentielle de tout ce qui est, l'univers sensible mais aussi l'individualité physique et psychique de l'homme. C'est pourquoi Mallarmé, même s'il tient à l'alexandrin, reconnaît la légitimité du vers libre pour exprimer ce qui relève de l'individuel. Comme la structure rigide de l'alexandrin classique est impersonnelle, le rythme subjectif du poète, celui aussi du lecteur, ne peuvent s'exprimer que dans la souplesse et les variations du vers libre. La pluralité des mètres dans le vers libre, la dispersion de son rythme, reflètent la profusion de l'Idée esthétique aux facettes aussi nombreuses que les traits de l'individualité humaine. La limite des règles classiques est qu'elles conduisent à l'uniformité, d'où la tentative d'« Un coup de dés... » pour conférer au discours poétique la fluidité de la musique en l'affranchissant de ses cadres restrictifs.

Mallarmé ne renonce cependant ni à la versification classique ni à l'alexandrin, nonobstant les distorsions parfois brutales auxquelles il les soumet. Les raisons tiennent à la conception du rythme qui préside à sa définition de l'activité poétique : par delà les rythmes individuels subsiste un « rythme essentiel », que les structures classiques de la versification, uniformité du mètre, division en hémistiches

et rime, traduisent exactement. Il « n'existe à l'esprit de quiconque a rêvé les humains jusqu'à soi rien qu'un compte exact de purs motifs rythmiques de l'être, qui en sont les reconnaissables signes : il me plaît de les partout déchiffrer. »²⁸ La poésie doit tenter de concilier les rythmes universels et la singularité des individus. Si le vers libre s'adapte aux circonvolutions personnelles, inversement, la prosodie traditionnelle n'interdit pas que chacun puisse y superposer les modulations de sa propre voix. Aussi l'esthétique de Mallarmé oscille-t-elle entre ces deux pôles : les racines concrètes de l'être, dont le poète n'efface pas toute trace, et l'abstraction vers laquelle il tend afin d'en traduire les rythmes purs. Le rythme poétique recueille la trace purifiée et impersonnifiée des rythmes biologiques. Ainsi *Igitur* engage-t-il la poétique à venir de Mallarmé en suggérant une transition entre le rythme duel du cœur, assimilé au balancement d'un pendule, et celui de la respiration ou du battement d'ailes, comme préfiguration du va-et-vient de l'éventail, appelé à devenir le schème constitutif de l'imaginaire mallarméen.

Mallarmé fait correspondre à ce rythme biologique un rythme cosmique binaire, dont deux manifestations privilégiées sont la montée et la redescende du soleil dans le ciel, avec l'alternance de la lumière et de l'ombre. Ces rythmes sont les réalisations concrètes d'un schème essentiel duel. Le « souffle artificiel De l'inspiration » invoqué par le faune est d'abord celui, naturel, qui anime ses poumons mais ce mouvement d'inspiration et d'expiration se réduit à un dessin schématique d'oscillation ou de balancement pour devenir l'âme du vers, aussi bien que celle de la poésie définie comme « envol tacite d'abstraction », et entraîner le lecteur dans son essor vers le ciel de l'imaginaire. Aussi, lorsque Mallarmé évoque « l'alternative qui est la loi »²⁹, renvoie-t-il simultanément à la logique — ou bien, ou bien —, à la succession du jour et de la nuit, au mouvement alternatif du souffle, du battement d'aile, d'éventail : mouvement du corps, mouvement de la pensée, mouvement de l'âme, dont les traditions savent, l'hébraïque notamment, qu'elle est souffle, schème duel de l'imaginaire qui subsume la totalité de l'être sous un rythme universel d'alternance, de va-et-vient.

3.2. La parole tacite du schème duel

La question du schème duel est reprise sous un nouvel angle dans les « emblèmes mallarméens de l'hybridité ». Cet article analyse le mode implicite de

28. Stéphane Mallarmé, Lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884, *Correspondance 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, coll. « Folio », Gallimard, 1995, p. 572; *Notes sur le théâtre IV, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 345.

29. Stéphane Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 50; *Le mystère dans les lettres*, *ibid.*, p. 385.

signifier qui est celui des figures hybrides dans les écrits esthétiques et la poésie de Mallarmé. Celui-ci ne se contente pas d'emprunter aux mythes des figures. Ce faisant, il transpose le langage du mythe dans la fiction. L'hybride est un cas particulier de symbole, selon l'étymologie du terme : la réunion de ce qui a été séparé. C'est dans cette perspective que Mallarmé revivifie certaines figures fabuleuses de l'antiquité, symboliques en tant qu'hybrides : sphinx — Mallarmé lui-même, comme dispensateur d'énigmes —, chimère — assemblage d'éléments empruntés au lion, à la chèvre et au serpent —, sirène — femme-oiseau ou plus habituellement femme-poisson —, faune — composé d'humanité et d'une touche d'animalité caprine —, héros — mixte d'humanité et de divinité, issu de l'union d'un dieu ou d'une déesse avec un être mortel.

Les emblèmes de l'hybridité désignent un point de jonction, un lieu de passage entre des réalités ou des états dont il est malaisé de penser les rapports et plus encore l'union : la nature et l'artifice — le faune, figure de l'artiste, participe par son aspect animal de ce qu'il tente de dire : la nature —, le dehors et le dedans, l'instinct et la raison, le terrestre et le divin — le héros participe à la fois du mortel et de l'immortel. Les emblèmes mallarméens de l'hybridité désignent une opposition indépassable pour la raison en donnant à voir une forme composée; ils esquissent un mouvement discret de réconciliation, la contradiction restât-elle irréductible au discours rationnel. Ils suggèrent qu'il n'y a pas de synthèse définitive possible. Lieu imaginaire d'une rencontre en un point inassignable, seulement indiqué, ils réalisent un « hymen » où deux états se rejoignent et se conjoignent mais conservent leur distinction, aspirent à l'unité tout en restant deux.

Selon la logique ambiguë du mythe, les figures emblématiques de Mallarmé, silencieuses en tant que structures *synthétiques* — à l'inverse du discours analytique — mais *hybrides*, signalent la difficulté d'un mariage entre des réalités divergentes et indiquent la possibilité d'un point de rencontre sans résoudre la contradiction ni même en définir les termes. La présence de figures hybrides dans les *Poésies* et les *Divagations* renvoie à la conception tacite d'une forme particulière de la parole qui refuse à la pensée rationnelle le pouvoir de tout appréhender et au discours qu'elle fonde celui de tout traduire sans rien trahir, qui laisse place à des formes d'expression s'adressant plus directement à l'imagination. Aussi bien Mallarmé suggère-t-il que le poète n'est ni un discoureur ni un raisonneur : c'est un « chanteur » et un « rêveur »³⁰. La poésie est une approche musicale et non

30. Stéphane Mallarmé, *Verlaine, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 511.

conceptuelle du monde; elle tente de signifier grâce à des moyens analogues à ceux, non discursifs, de la fable et du mythe.

Le faune, croisement d'homme et d'animal, est un équivalent du satyre, compagnon de Pan, le dieu de la nature. Semi-divinité comme les nymphes qu'il poursuit, il est fait à l'image du dieu, il n'est pas seulement mi-homme, mi-animal mais aussi mi-homme, mi-dieu. En lui se croisent donc animalité, humanité et divinité. En lui la nature, sous les espèces de l'animalité, se surélève métaphoriquement par l'humanité jusqu'à la divinité. Le faune soufflant dans sa flûte apparaît comme une synthèse imaginaire du poète en ses aspects essentiels. Il est l'être à travers lequel la nature, simplifiée par la musique, se prolonge en une transposition idéale, transparente, et resplendit dans l'ingénuité d'une création nouvelle. Le faune, où se croisent la nature et l'art, la réalité et le rêve, l'horizontalité de l'humain et la verticalité d'un divin désignant une transcendance tout intérieure, est un seuil, le lieu mythique d'un passage. Il circonscrit l'espace où s'opère une transition de la nature au ciel du rêve, à travers la parole humaine articulée en mélodie. Comme la danseuse, la chimère, décor intérieur et extérieur, est, à l'instar aussi du faune, la figure où s'opère la conjonction du dedans et du dehors, où s'inscrit leur harmonie désirée, où l'intériorité et le monde viennent se rejoindre et se confondre en un théâtre unique, scène où se conjuguent nature et artifice en tant qu'objets de fiction. Leur séparation, à la fois posée et niée par l'emblème hybride, n'est plus vécue sur le mode de la déchirure insurmontable. Comme le faune, l'hybride chimère désigne silencieusement le prolongement du visible dans la transparence du rêve, la présence tangible du rêve dans le monde et l'oscillation permanente de l'un à l'autre.

Le faune, la chimère, la danseuse, mi-humaine, mi-naturelle, ces figures renvoient à une poétique ornementale, propre à circonscrire le silence dans un dessin, une poétique du croisement et du demi-mot qui rejette l'essentiel du sens dans les marges du poème, dans ses blancs, moins dans ses événements que dans le décor où ils prennent place. Une série d'emblèmes analogues qui parsèment les écrits théoriques de Mallarmé est analysée selon cette perspective : fleuron, cul-de-lampe, guipure, dentelle, entrelacs, stryge, nœud. On a là autant d'image propres à suggérer que le texte poétique est une structure ouverte où la foule potentiellement illimitée des lecteurs introduira son propre silence intime, ce qui a toujours échappé au raisonnement, aux idées claires et distinctes, ce qui, s'il n'était produit au dehors par l'œuvre d'art, serait resté tu dans l'obscurité de l'inconnaissance. Le texte est ainsi la forme où vient se mouler le silence de chacun. Son délinéament circonscrit certes un espace, une figure qui inévitablement borne l'imaginaire, lui imprime une direction, mais qui reste disponible pour les rêves de tous.

Une autre figure de la pensée à l'œuvre dans les interstices est celle du thyrses reposant sur la complémentarité du rectiligne et du courbe réunis en une figure unique. Mythe cristallisé — le dieu sépare deux serpents qui se battent et en fait un être unique —, figé, plus tacite que le mythe puisqu'il ne se développe pas même en une parole, l'emblème hybride invite à déchiffrer une énigme dans l'obliquité de l'allusion silencieuse : la dualité dans l'unité. Les deux éléments du thyrses représentent la raison et l'instinct, le discours et l'intuition réunis par Mallarmé, qui cherche dans l'œuvre d'art une possibilité de réduire le conflit entre les deux modes opposés de pensée, synthétique et analytique. Le thyrses, figure hybride, donne à voir ce dont le concept ne sait pas rendre compte : la coexistence dans l'œuvre du spontané et du concerté, qui se présentent comme une totalité indistincte, quoique non pas radicalement indivisible.

Le schématisme dynamique de l'emblème hybride est illustré par la sirène, dont Mallarmé fait une métaphore de l'Idée esthétique. L'idée, qui est la forme momentanément prise par la pensée, paraît dans l'œuvre « plus qu'à demi » : elle n'est pas présente dans le texte dans sa totalité mais reste partiellement dissimulée, secrète, en tant que « dessin » ou « figure »³¹ silencieuse. En cette figure se confondent trois types d'activité artistique : poésie, dessin et musique car le poète-chanteur extrait des choses leur forme essentielle sous les espèces d'une ligne mélodique. La sirène emblématique relève du graphisme mais elle est animée d'un mouvement intérieur comme le faune, la chimère, le héros, toutes figures liées analogiquement par le schème de l'hybridité, de la conjonction paradoxale de réalités divergentes, et dont l'ensemble constitue une manière de gamme. Ainsi la poésie réduit-elle les objets à des formes schématiques qui se déploient en un réseau analogique, dans un vibrato continu autour d'un ou plusieurs schèmes.

La figure qui vient à l'esprit de Mallarmé pour rendre compte de l'impossibilité qui lui est faite de s'étendre sur un sujet esthétique en développements discursifs est celle de la sirène : « l'idée aux coups de croupe sinueux et contradictoires ne se déplaît, du tout, à finir en queue de poisson »³². L'idée se termine en queue de poisson parce qu'elle se tait avant de conclure. Elle a partie liée avec le silence, parce qu'elle refuse tout discours prétendant se clore en un système définitivement achevé, dans une cohabitation apaisée des aspects « contradictoires » de l'être. Aussi le dessin « sinueux » tracé par la queue de l'idée-sirène est-il celui d'une arabesque musicale qui déjoue l'enchaînement linéaire de la pensée discursive.

31. Stéphane Mallarmé, *Planches et feuillets, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 328.

32. Stéphane Mallarmé, *Solitude, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 408.

Enfin, l'idée n'est pas une figure statique mais elle est, à la manière d'un éventail, animée d'un mouvement d'oscillation figuré par le battement de la queue. Au sein de la figure hybride qu'est l'idée, il n'y a pas de réconciliation des contraires mais un va-et-vient incessant qui conduit de l'un à l'autre, excluant l'hymen définitif des opposés.

Contrairement à ce qu'ont affirmé certains commentateurs, la pensée de Mallarmé semble donc beaucoup plus proche de ce que serait un perspectivisme nietzschéen que de la dialectique hégélienne. Si une certaine proximité avec Hegel peut se vérifier sur d'autres points, ce n'est pas en tout cas en ce qui concerne la réconciliation des contraires. Ce que Mallarmé cherchera désespérément à mettre au jour jusqu'au terme de son existence — le Livre — échappe aux définitions et à la formulation conceptuelle. Au projet hégélien d'englober la totalité universelle dans les rets du discours s'oppose la réserve mallarméenne, dont témoignent dans les *Poésies* les figures hybrides du poète, si ce n'est tout à fait impossible, silencieux, du moins taciturne : héros, sirènes, Chimère, sylphe. Figure hybride, être de l'alternative, le poète oscille entre la conjonction des contraires et la disjonction des inconciliables. Sa logique est celle, ambiguë, du mythe et du symbole qui séparent et unissent, qui font renaître les contradictions dans la tentative même de les annuler.

3.3. Logiques nocturnes

Par son refus de la rationalité discursive et sa fascination pour la face mystérieuse, silencieuse, nocturne du verbe poétique, Mallarmé apparaît à l'évidence comme un héritier du romantisme allemand. « Étoiles, effulgences : Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam et la nuit lucide » adopte implicitement cette perspective pour mettre en parallèle les deux auteurs, après les avoir rapidement situés par rapport à Hugo et à Baudelaire. On rencontre dans *Les fleurs du mal* le thème de la nuit comme fond où se projettent les productions de l'imagination. Mallarmé retrouve ce thème lorsque le fond nocturne devient pour lui une métaphore de la scène intérieure, un espace équivalent ou correspondant à celui de l'âme humaine. Le premier effet de la nuit est donc de permettre l'échange, voire le télescopage du dedans et du dehors. Deux contes de Villiers l'illustrent, où une forme se dessine sur la texture de la nuit sans que le lecteur puisse déterminer s'il s'agit d'un phénomène objectif ou d'une hallucination. Sur la trame immatérielle de la nuit, le réel et l'imaginaire, si ce n'est le sensible et l'intelligible, se rendent indiscernables. Aussi l'Andréide d'Edison, en tant que créature imaginaire, apparaît-elle comme une entité nocturne, l'une de ces formes indécises, dont on ne sait si on les rêve ou si on les voit dans les ténèbres. Identifiée par métaphore à l'Ève première, l'Andréide rend possible un nouveau commencement pour l'humanité, symboliquement reconduite à ses origines et

lumineusement refaçonée à travers cette entité féminine. Elle est le fond nocturne, l'image du chaos auquel l'écrivain ramène toutes choses pour opérer une reprise initiatique du monde et de soi.

Chez Mallarmé, les ténèbres se renversent en lumière dans les poèmes qui évoquent un processus d'obscurcissement compensé par la naissance, au sein de la nuit, d'une clarté nouvelle. L'alternative mallarméenne de la nuit et de la lumière se joue sur plusieurs registres. C'est ainsi que quand il évoque l'opposition de la Musique et des Lettres, Mallarmé suggère une logique de l'éventail. Entre l'ombre où penche la musique, instrument du mystère, et la lumière où penche la littérature, liée à la dimension analytique et critique du langage, il n'y a ni choix ni réconciliation mais oscillation, pas d'apaisement dialectique mais une conjonction instable se donnant sous la modalité indécise de la scintillation. Si la nuit se fait lucide, la lumière s'inverse en ténèbres : l'écriture des étoiles s'inscrit en clair sur le ciel sombre tandis que les hommes écrivent noir sur blanc. L'art vise une continuation et un accomplissement de la nature qui supposent une inversion : le fond noir de la nuit se retourne en celui, blanc, de la page, la lumière des étoiles en l'ombre des caractères imprimés. Le même phénomène d'oscillation de l'ombre à la lumière et de la lumière à l'ombre caractérise l'Andréide. L'écrivain s'avoue ainsi suppôt de Satan, le maître de la parodie et de l'inversion, comme s'il était indispensable au créateur, pour concurrencer Dieu, de se recommander de son fameux ennemi, à titre emblématique et en laissant entendre que l'autre nom de Satan est Lucifer car le prince des ténèbres, aux origines, est porteur de lumière et emprunte son nom à une étoile.

Edison, le maître de la lumière artificielle qui éclaire la nuit est évidemment luciférien. L'ingénieur, figure titanesque, s'empare de la lumière électrique pour créer l'ombre, son Andréide, dans un renversement de l'ordre — du désordre ? — divin, suggérant qu'il y a davantage de rêve dans la virtualité de la nuit que dans l'actualité du monde. De même Mallarmé substitue-t-il à l'antagonisme religieux des principes du bien et du mal un élan esthétique générateur d'ombre et de lumière en l'artiste qui toujours nie, récuse l'être, et toujours produit du nouveau, fût-ce du rêve, sans dissocier les faces alternatives de la révolte et de l'affirmation. L'intériorité créatrice assume désormais les deux principes du bien et du mal : elle est la source d'une lumière artificielle ambiguë, à la fois divine et maligne, qui éclipse la lumière naturelle, celle du soleil, image traditionnelle de l'omnipotence divine. De là vient peut-être la curieuse image mallarméenne de la lumière nocturne désignée comme un « orgueil ». Cet orgueil est-il autre chose que celui de l'artiste osant illuminer le chaos en vue d'une création nouvelle, la trace lointaine d'un Lucifer illusionniste, précipité dans l'abîme par orgueil, que l'artiste reprend à son compte pour la

dépasser ? Il n'est plus désormais qu'une lumière, accaparée par l'art et intérieure à l'homme.

Les étoiles sont le contrepoint de l'effulgence orgueilleuse. Mallarmé rappelle que dans un ballet l'« étoile » est la principale danseuse, comme s'il songeait au verbe grec *skhèmatizein*, façonner, feindre, exécuter des pas de danse et au substantif *skhèmatismos*, qui ajoute les notions de configuration de la lune, constellation, air hautain, orgueil, faste. C'est en beaucoup plus d'un sens alors que la poésie transposerait le langage orgueilleux des étoiles, illuminant, dansant, schématisant. Les étoiles sont la ponctuation de la nuit comme la musique celle du silence et les figures de ballet celle de l'espace, autant de modèles pour la poésie qui tente de ponctuer le mystère, autant de moyens non discursifs de jalonner la nuit sans l'offusquer, de schématiser le monde en le transposant dans les formes pures du rêve. L'emblème mallarméen de la lucidité n'est pas le soleil mais l'étoile, la lumière nocturne qui se soustrait dans le mouvement même de se donner car la nuit du mystère n'est jamais trouée que de la lumière clignotante, hésitante, dubitative, alternée d'obscurité; elle résiste à toutes les tentatives d'éclaircissement.

3.4. L'écriture du féminin

En tant qu'elle participe de la nuit, de la lumière lunaire plus que solaire, la fiction mallarméenne est aussi féminine, comme tente de le montrer la communication au colloque qui s'est tenu à Lyon en 1998, intitulée « Mallarmé et le féminin : le mythe de Lédä transposé, inversé, annulé ». Mallarmé a illustré ce mythe dans un poème de jeunesse qui témoigne de son intérêt pour la figure de Lédä. Il est possible qu'il ait transposé la structure fondamentale du mythe dans *Hérodiade* car non seulement l'héroïne refuse un époux qui ne serait qu'humain mais l'« Ouverture ancienne » évoque un cygne qui a visité la demeure de l'héroïne, décrite sous l'aspect d'un sanctuaire, comme si ce cygne avait quelque chose de décidément divin. Hérodiade, figure de la fiction poétique, se réapproprie la divinité à jamais évanouie, dans un geste d'intériorisation qui l'assimile au cygne. Au moment d'élire domicile dans l'humanité et de se survivre sous les espèces de la fiction, le divin se fait femme en et par Hérodiade. Cette dernière esquisse un double geste de repliement et de forclusion, qui referme le féminin sur lui-même en excluant le masculin. Le poème se dresse contre le phallogocentrisme occidental en récusant à la fois le masculin claironnant et le langage discursif, analytique, qui fonde sa fausse maîtrise, son impuissance à étreindre Hérodiade.

La divinisation du féminin et l'impossibilité masculine de s'en saisir se retrouvent dans *L'après-midi d'un faune*. Dans sa rêverie, le héros a sans doute pris un groupe de cygnes pour les femmes qui occupent sa mémoire ou son imagination.

Pour autant que le mythe de Lédà soit perceptible ici, au moins dans sa structure essentielle, il subit une inversion par l'effet de laquelle le féminin s'identifie avec le cygne divin, de sorte que les femmes, cygnes ou nymphes, sont érigées fictivement par la parole du faune en figures divines. En transposant le mythe de Lédà, Mallarmé fait ainsi passer le principe créateur du côté du féminin. Le cygne est identifié par synecdoque à sa plume. En devenant par comparaison le cygne, Hérodiade s'empare symboliquement de cette plume qui est aussi l'attribut de l'écrivain. En plusieurs poèmes de Mallarmé, la femme se fait ainsi par métaphore figure et maîtresse de l'écriture. Mallarmé conteste et parfois même inverse le schéma courant du partage entre le masculin et le féminin, qui recouvrirait celui de l'actif et du passif. Comme dans la tradition courtoise, le féminin chez lui récuse la passivité; la femme, même immobile, est motrice, comme le Principe d'Aristote, elle produit l'opération poétique ou du moins, alpha et oméga de toute création, la femme la suscite et paraît à son terme l'adjuvant indispensable à son achèvement. Plusieurs textes de Mallarmé suggèrent d'ailleurs que l'esprit du poète comporte une dimension féminine qui est son Idée, sa part divine.

Quoiqu'il rompe avec le phallogocentrisme, l'athée Mallarmé conserve des liens ambigus avec le divin. Il retrouve l'intuition d'un Maître Eckhart, pour lequel au delà du Dieu masculin, *Deus* ou *der Gott*, se soustrait la Dêité féminine, *Deitas* ou *die Gottheit*. Le poète recourt à la divinité féminine, qui excède les modes verbaux de l'expression, comme lieu et principe symboliques de l'opération en laquelle consiste la tâche du poète : « tout recréer », faire éclore « la vie reconquise et native ». Le féminin est toujours associé chez Mallarmé à la virginité et à la blancheur, qui sont également celles de la page. Or cette blancheur est « sibylline »³³, propre à signifier à la manière d'Apollon en ses oracles. Symbole de recreation virginale, la femme, comme la poésie, prodigue un sens fuyant, qui ne saurait être appréhendé directement par le langage discursif ordinaire. Les figures féminines de Mallarmé signifient tacitement, sans développer. Leur silencieuse blancheur est une métaphore de la parole secrète et détournée. Le poète tente ainsi de ressaisir une écriture du féminin, qui viserait l'authenticité de son objet autrement que la ratiocination et son vain verbiage, dans l'alliage au premier abord contradictoire de l'oblique et du direct. Le féminin incarne métaphoriquement ce projet de soumettre la rationalité du discours au jeu d'une obliquité et d'une virtualité non-conceptuelles, étrangères au principe de contradiction. Comme l'absolu qui échappe au concept et

33. Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 481; *Catholicisme*, *ibid.*, p. 391; *Don du poème*, *ibid.*, p. 40.

ne peut se donner que dans une intuition fulgurante, le féminin est le plus lointain qui se refuse au mot mais se présente dans un signe oblique, un symbole.

En définitive, la féminité blanche, vierge, ingénue, substantielle et matricielle, absolue, est chez Mallarmé étrangère à la division; elle est productrice de beauté en deçà et au-delà de la dualité sexuée, du partage entre le masculin et le féminin. La féminité mallarméenne déjoue ainsi les oppositions d'Aristote, qui assimile forme, activité et masculinité d'une part, matière, passivité et féminité de l'autre. Le poète va jusqu'à escamoter le masculin et à envisager la création comme une affaire exclusivement féminine, non pas fécondation de Lédà par Zeus ou des nymphes par le faune, non pas, inversement, fécondation du masculin par le féminin, mais parthénogenèse, engendrement de la blancheur dans et par elle-même. Alors le mythe de Lédà n'est plus seulement inversé, il est annulé dans cette totalisation ultime de la féminité vierge assimilée à l'absolu et objet d'une manière de théologie négative.

3.5. La réflexion impersonnifiante

Le double motif de l'intériorisation du divin et de la théologie négative dont il est l'objet est à l'arrière-plan de l'article intitulé « Mallarmé et le procès d'impersonnification : Narcisse se dévisage ». Pas plus que la figure de Lédà, celle de Narcisse n'est explicitement présente dans la poésie de Mallarmé. Pourtant, et ici peut se vérifier encore, s'il en était besoin, la pertinence de l'approche mythocritique telle que l'entend Pierre Brunel, le mythe de Narcisse est au centre de l'esthétique mallarméenne, qui définit l'œuvre d'art comme un miroir où l'auteur introduit et où le lecteur déchiffre une image de soi. Si toutefois Narcisse se contemple, se dévisage dans le miroir de l'œuvre c'est pour se donner un autre visage, imaginaire, qui s'esquisse à travers la perte du visage ordinaire, lorsque l'œuvre fait tendre l'auteur et le lecteur vers l'impersonnalité. La question du visage, marque suprême de l'individualité, se joue chez Mallarmé entre ces deux pôles : d'une part, un enracinement dans l'être des choses et, pour qui écrit, pour qui lit, dans l'épaisseur charnelle et psychique de sa propre personne; d'autre part, un anéantissement de tout l'être, y compris individuel.

Le motif mallarméen de l'impersonnalité, signe que se trouve visée en l'homme sa divinité essentielle, est lié à l'abolition du visage, comme dans le cas du prêtre ou du chef d'orchestre qui officient en tournant le dos à l'assistance. La fonction de l'œuvre est celle d'un miroir étrange car l'identification qu'il opère ne consiste pas à refléter passivement le spectateur mais aussi à projeter en lui une image, suscitée par le miroir lui-même, qui est à la fois celle du spectateur et radicalement autre en tant que pure création de l'imaginaire. Le spectateur est façonné à sa ressemblance par la figure de rêve qui se lève dans le miroir de l'œuvre.

Par cette opération, le spectateur, mais il en irait de même d'un lecteur, est appelé à perdre son nom et son visage puisque ce qui se reflète en lui est une « présence mythique », un « type sans dénomination préalable », une « Figure que Nul n'est », ou « l'essence du type »³⁴. Le mouvement d'abstraction mallarméen tend ainsi vers le vide, la généralité d'une « Figure » que sa majuscule identifie au « Nul ». Mallarmé paraît atteindre ici l'extrême pointe de sa théorie de l'abstraction.

Le type, toutefois, dénué d'individualité, n'étant personne en particulier, est tout le monde. Figure sans nom et sans visage, il autorise tous les spectateurs à reconnaître en lui leur propre visage. La figure n'est rien mais elle tient son existence du public qui vient lui donner forme multiple. Son absence de visage procède alors moins du néant que d'une mobilité des traits qui les brouille, détruit l'identité et assure le surgissement d'un visage en général, abstrait, rassemblant la totalité des visages concrets. Ôtons à un objet les traits qui le distinguent, on obtient une nudité pure où s'inscriront toutes les formes. L'amateur d'art qui se tourne vers l'œuvre comme on se penche sur l'eau est une figure de Narcisse : le lecteur se reconnaît dans le héros quand ce dernier a perdu ses traits individuels, quand son visage, abstrait, se donne dans une généralité typique, n'est plus celui que l'on montre au dehors mais celui, métaphorique, qui gît au fond de l'âme. Le type ne se soutient ainsi que de la mobilité des traits autour d'une forme abstraite : visage nul, vide, blanc, visage de tous et de personne où, fantasmatiquement, le lecteur, le spectateur viendront inscrire leur propre visage.

Ainsi, dans *Les fenêtres*, la transfiguration du poète en ange et, partant, celle du lecteur qui s'identifie avec la figure du texte, indique non seulement un essor vers le ciel de l'imaginaire mais aussi, dans un même élan transfigurateur, une métamorphose de l'être humain qui s'élève métaphoriquement vers un état divin. Le Dieu qui est le but ultime de l'envol ne saurait être toutefois celui qu'adore la religion discréditée par le poème. La figure de l'ange indiquerait une voie d'accès à cette intériorité de la divinité qui sommeille au fond de chacun, mais qui, indéfiniment reculée, reste peut-être inaccessible. L'ange qui naît dans le miroir de l'œuvre est une approximation de cet état de divinité intérieure rendu visible par le biais de l'art. Selon l'angéologie néoplatonicienne, l'ange n'est pas un individu mais constitue une espèce à lui tout seul. Alors l'ange que le poète se voit devenir en son miroir aurait un visage *multiple*. Si les anges ont un visage, ce visage est générique, typique. En tant que tel il est irréprésentable, si ce n'est, peut-être, de manière schématique. Se voir ange, ce serait donc, sinon se voir sans visage, du moins se voir

34. Stéphane Mallarmé, *Catholicisme, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 394; Richard Wagner, *ibid.*, p. 545; *De même, ibid.*, p. 396.

avec un visage en voie de dépassement vers une forme abstraite qui tendrait vers l'universalité vide du divin en Soi.

Mallarmé évoque à plusieurs reprises des visages qui se réduisent à un espace blanc encadré ou ponctué de quelques traits schématiques, comme la nuit jalonnée d'étoiles. Cette blancheur désigne le Dieu caché au fond de soi, invisible, innommé, Dieu sans visage car le fond impersonnel de l'être est ingénu, blanc comme la page, entre les traits, où il se contemple. Si le poète doit renoncer à restituer dans le texte les lignes du visage, parce qu'il y a au dehors excès de traits, au dedans, il y a absence de traits, vacance, silence, virginité, impersonnalité. C'est la face cachée de Narcisse, invisible dans l'existence ordinaire. Cherchant à fixer dans le cadre ouvert par l'écriture sa propre beauté, Narcisse ne la découvre pas dans la singularité de ses traits mais dans une façon de se dé-visager, de se priver de visage. Son visage intérieur, insaisissable en dehors du miroir que tend l'œuvre, est un visage impersonnel, typique, un visage mythique, visage blanc, abstrait, qui vient se substituer dans le miroir de l'œuvre au visage extérieur. De cette blancheur que dire ? Ici la poésie, se heurtant aux apories de la théologie négative, aspire à se faire implicite, suggestive, oblique, tacite.

4. Mallarmé II : le moteur de la fiction

Tout le « plaisir » procuré par la littérature se fonde suivant Mallarmé sur un « leurre », une illusion qui cependant n'est pas une vulgaire tromperie, dans la mesure où elle paraît liée à une singulière modalité du divin : il y a dans les Lettres quelque plaisir sacré « car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. »³⁵ Le « rien », dont le dévoilement serait « impie », sacrilège ou profanateur, est principe d'un « au-delà » : ce paradoxe constitutif de l'esthétique mallarméenne est directement lié à l'écriture silencieuse de la suggestion et à la présence fascinante de la figure mythique comme forme vide.

4.1. La visée néantisante de l'imagination

Le jour viendra sans doute où la nécessité s'imposera de dresser le bilan de ce que la philosophie française du XX^e siècle doit à Mallarmé. Sartre avait médité l'œuvre du poète et il est probable que les conséquences s'en fassent sentir dans *L'imaginaire*, dont les thèses servent de fil directeur à l'article intitulé « D'un sein calciné : néantisation et fiction, de Gautier à Mallarmé ». On a vu que, pour ce dernier, chaque art accomplit par ses moyens propres de figuration un processus de déréalisation ou de néantisation, au terme duquel la réalité naturelle, dépouillée de sa matière brute, est restituée selon sa structure idéalisée dans l'espace fictif de l'œuvre, qui se superpose à l'espace intérieur de l'imaginaire. L'art prolonge la représentation immédiate donnée par la sensation dans une image spectrale, fantastique, au sens premier du terme : produite par l'imagination. De la réalité disparue ou laissée à l'arrière-plan, l'œuvre conserve le fantôme, la trace ténue, dématérialisée, qui ne se soutient, sous les espèces diaphanes, éthérées, de la fiction, que d'une illusoire inconsistance. Pas plus chez Mallarmé que chez Gautier, la littérature, en tant que travail de la fiction, ne saurait donc être fantastique par accident ni avoir affaire par hasard à des revenants, à des êtres qui, après avoir été abolis, sont rappelés à un statut nouveau d'existence par la visée imaginative.

Seul ce qui est absent peut être imaginé, comme le rappellent, s'il en était besoin, le discours des convives au cours du souper sur lequel s'ouvre *Fortunio* et celui du faune fabulant sur ses nymphes évanouies. Tout acte d'imagination implique la disparition ou la destruction active du réel afin de le récupérer sous la modalité incertaine d'une présence-absence. Autour du vide mythique qu'ils tentent vainement

35. Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 647.

de pénétrer, les esprits s'échauffent, s'emballent. L'absence n'est pas seulement une condition de l'imagination, elle en est le moteur, d'où, chez Gautier comme chez Mallarmé, une poétique du rien qui met en branle la fiction et dont le miroir est chez les deux auteurs un instrument privilégié. Dans la nouvelle qui porte son nom, Spirite se montre idéalement à Malivert en lui apparaissant dans une glace. Le miroir a pour première fonction, comme le cadre d'un tableau, d'opérer la mise entre parenthèses du monde réel. À l'intérieur de ce cadre se déploie un espace idéal, imaginaire, fictif, évoqué à la fois comme un ciel et un lieu de vacuité. Le mouvement d'évocation, dans un lieu circonscrit de fiction qui peut être tableau, tapisserie, miroir ou scène de théâtre, du réel d'abord néantisé, pour que l'imaginaire se déploie dans sa puissance de suggestion, est constant chez Gautier.

On retrouve un dispositif analogue dans le sonnet en -yx. La surface du miroir est le lieu séparé d'où toutes choses sont radicalement exclues, si ce n'est qu'elle reflète d'abord une apparition fantomatique. S'y dessine ensuite le « septuor » stellaire et musical de la Grande Ourse, qui évoque l'idéalisation métaphorique du monde et de l'homme. L'image est à la fois sensible et idéale; elle s'adresse à une faculté intermédiaire entre la perception et l'intellection. Le statut de l'imaginaire est incertain, indécis entre la réalité visible et l'idéal, à savoir ce qui existe en idée. La possibilité d'états toujours plus subtils de la matière et donc d'une continuité entre le matériel et l'immatériel fonde l'ambiguïté essentielle des entités imaginaires, à mi-chemin, comme Spirite, entre le terrestre et le céleste; elle rend possible le passage du réel au rêve, du fait à l'idéal, du monde ordinaire au ciel de l'imaginaire, une transposition de l'un à l'autre. Avec cette structure schématique et dépouillée à quoi la fiction réduit l'être dans le sonnet en -yx, Mallarmé pousse la déréalisation plus loin que Gautier mais il donne à comprendre en quoi consiste leur idéalisme à tous les deux, ce qu'il faut peut-être appeler leur spiritualité : moins la quête d'un autre monde que le prolongement idéalisé, spiritualisé, de ce monde-ci, néantisé certes en tant qu'il ne saurait figurer matériellement dans l'espace de la fiction, mais aussi transposé, c'est-à-dire toujours présent à l'arrière-plan en tant que l'écriture ne saurait éviter de le viser comme son objet propre.

La fonction de la néantisation-évocation du réel est souvent associée chez Mallarmé aux images du Phénix, d'un foyer sacrificiel, d'une destruction par le feu, suivie d'une renaissance. La poétique de l'absence et celle du Phénix se conjoignent déjà dans *Arria Marcella*. L'affabulation du conte correspond pour l'essentiel à la structure du mythe : recueilli dans un musée, le moulage dans la lave du Vésuve d'un sein réduit en cendres par la fameuse éruption de 79 produit le resurgissement fantas(ma)tique de Pompéi et de la jeune femme morte : la forme vide contemplée par le héros dans la vitrine du musée rappelle le passé à la vie dans une recreation

imaginaire. Dans « Mes bouquins refermés... », la réalité est néantisée par le poète, pour qui un sein réel n'égalerait jamais un sein imaginaire, le « sein brûlé d'une antique amazone ». Ce sein, aboli dans sa présence tangible pour resurgir idéalisé dans l'esprit du rêveur, comme celui d'Arria Marcella, suggère que la félicité refusée par le réel ne peut être cherchée que dans la fiction, dont l'œuvre littéraire déploie pour un instant l'espace éphémère. La puissance de l'objet absent mais imaginé est plus grande sur l'esprit que celle de l'objet réel. À celle qui n'est pas là, à l'amazone qui honnit l'homme, à l'être légendaire enfoui au plus profond d'un passé impénétrable, à la femme inaccessible, définitivement impossible, le poète de « Mes bouquins refermés... » songe plus intensément qu'à la compagne habituelle.

On en arrive ainsi à ce paradoxe que le silence et le rien sont plus près de l'idéal que l'être. L'insuffisance du langage conduit à une esthétique de la page blanche : rien à la limite ne serait plus adéquat à l'excès de sens que le refus complet de l'expression. Aussi l'essentiel du sens réside-t-il dans les blancs délimités par la noirceur quasi profanatrice des caractères et des paragraphes, comme se détachent un tableau ou un miroir entourés de leur cadre. C'est à l'intérieur de cet espace vierge que se joue la fiction, la manifestation sublimée de l'Idée, qui n'est plus même ici fantôme mais abstraction pure. La fonction du noir est d'offrir au blanc une place sur la page, la plénitude de l'être ne vaut que dans la mesure où elle réserve une forme pour l'expression de l'absence éloquente. Certes, Gautier n'est pas Mallarmé. Sa volonté est constante d'incarner l'idéal dans le réel, de donner corps à l'imaginaire. Il sait cependant qu'il y a là une insurmontable impossibilité. Le sein calciné d'Arria Marcella, s'il tend à l'être, ne saurait donner lieu à rien d'autre qu'une évocation fictive dans l'espace furtif de l'écriture. Encore ce miracle de poignante beauté suppose-t-il que la vivante ait été au préalable anéantie. Même le désir du plein commence avec l'appel du vide.

4.2. La fiction ou le rêve de tout reprendre à zéro

« Figures du (re)créateur dans les *Poésies* » retrouve ce motif de la recreation imaginaire *ex nihilo*. Si l'on réfère le recueil au projet qui était censé le fonder, inscrire la totalité de l'univers dans un Livre unique, on comprend que l'ironie en constitue un aspect essentiel. Au fil du travail inauguré par *Hérodiade* et *Igitur*, Mallarmé ne découvre pas seulement l'impossibilité de la tâche qu'il s'était assignée, il se confirme dans une impuissance à être dont il fait paradoxalement le levier de sa création. Le (re)créateur se tient dans le retrait de l'ombre, de l'absence, du silence, dans l'espace et le temps soustraits de la fiction. Ses figures sont toujours marquées par la négation : ce n'est pas cependant la destruction qu'il exalte mais la forme pure d'une présence néantisée par l'imaginaire, déjouée dans l'espace jubilatoire de la

fiction et venant suppléer la jouissance sensible, à quoi il manque fatalement quelque chose. En ce sens, la mort elle-même n'est pas définitive; elle est la condition *sine qua non* d'une résurrection. Le soleil couchant est glorieux dans la mesure même où il est un soleil mourant. Il est le soleil suprême, dit le latin, à la fois le dernier et le plus haut : au moment où l'être s'annule, il dégage son éclat le plus intense et le plus exaltant. Aussi bien, sur ce modèle, un autre lieu du (re)créateur est-il l'évanouissement, la syncope.

Le motif se rencontre dans les *Poésies* sous diverses modalités, notamment celle du télescopage chronologique. Ainsi la nourrice d'Hérodiane est-elle incapable de décider si le rougeoiement du ciel est celui du soleil levant ou celui du soleil couchant. Hérodiane se soustrait au réel et à son actualité dans une syncope temporelle autant que spatiale d'ailleurs car dans ces conditions l'orient se confond avec l'occident, tout comme l'auteur des *Poésies* lui-même s'annule dans une syncope par le geste inaugural de son *Salut* : il quitte la scène au moment même où il y paraît. Le salut de l'auteur, parole ou geste pour accueillir des hôtes aussi bien que pour quitter un public, marque d'emblée la rencontre d'un commencement et d'une fin. Cette coïncidence inconcevable annule le temps, de sorte qu'il n'est subséquemment de place ni pour un maintenant ni pour la substance d'une parole ancrée dans son origine ni pour ce qui, dans l'intervalle supprimé, aurait pu se jouer. Tel est, d'une manière générale, le paradoxe de la fiction : le lieu désolé de l'extrême négation, où s'opère l'effacement radical de tout, le lieu de la virginité, de la frigidité, de la stérilité interdisant toute naissance au réel est puissance inépuisable de (re)création imaginaire.

Deux moments privilégiés, deux instants de syncope rythmique, où le temps s'interrompt, s'annule et se soustrait sont midi — alors le poète participe à la plus grande hauteur du Principe solaire — et le minuit du sonnet en -yx, qui est un midi inversé, comme déjà celui du faune et celui de *Prose*, puisque midi y est à chaque fois l'instant paradoxal de la plus grande lumière et du sommeil, de l'inconscience, c'est-à-dire de la nuit, l'instant où le réel s'abolit pour laisser place au rêve et à la fiction. La (re)création mallarméenne procède par un dépouillement des attributs concrets jusqu'à la blancheur et à la virginité suprêmes de l'être. Le sonnet en -yx est à cet égard un modèle, avec sa démarche apophasique procédant par soustractions successives et de plus en plus radicales. Le feu d'artifice de la fiction n'illumine l'être que lorsque le poète a procédé à l'élimination de tous les traits, jusqu'à un noyau irréductible de vide, de silence et d'absence, dont la parole ne peut que circonscrire le lieu inaccessible mais vibrant. Hérodiane, saint Jean, le soleil couchant évoquent tous à leur façon l'annulation glorieuse de soi. Le geste indique la

direction d'un rien dont la pure négativité se retourne en positivité suprême et explose au dehors dans la splendeur du verbe poétique.

Ce que la logique et la théologie commanderaient de ressaisir d'abord en sa synthèse originelle ne serait donc peut-être pas le Tout mais le Rien. Telle est la voie dans laquelle s'engagent les *Poésies*. Le (re)créateur ne saurait créer à partir de rien, *ex nihilo*, puisqu'il y a déjà quelque chose. Afin de tout reprendre au commencement, il fera donc le vide en lui-même et dans l'être. Chez Mallarmé, le négatif est cependant toujours destiné à se retourner en positif : la blancheur est sibylline, le non-savoir de l'inconscience est la connaissance suprême, celle qui procède de la fiction. Le silence de la chose et du mot néantisés par le dépouillement et la volatilisation du poème est à la fois une absence et le pressentiment d'une présence dont la trace pure subsiste musicalement. En définitive, et c'est toute la puissance de l'imaginaire, l'être creusé, évidé, dénudé, renvoyé dans le domaine indécis de la fiction, procure une jouissance supérieure à celle que procurerait sa disponibilité immédiate.

Entre Rien et Tout, le (re)créateur cherche un espace ambigu. Tous les milieux transparents évoqués par les *Poésies*, eau, vitres, glace (avec l'indispensable calembour : eau gelée, miroir), sont ainsi les lieux où s'abolit la différence entre le dedans et le dehors, où peut dès lors se produire dans la pureté la rencontre du (re)créateur dépouillé de sa substance et de son opacité, déréalisé en son reflet, et du monde abstrait. Par son reflet dans le miroir, dans la glace, l'être est simultanément présent et soustrait. Devenu diaphane, il est glissé par la subtilisation du miroir entre le visible et l'invisible, entre quelque chose et rien, entre la vie et la mort, il est suscité par l'appel d'une évocation, comme un fantôme. Le lieu virginal et stérile de l'apparition fictive se soutient ainsi d'une tension oxymorique : il fige en une quasi existence l'évocation de ce qui n'a pas lieu; rétif à la fécondation, il est aussi la puissance contenue d'une fécondité virtuelle mais indéfinie, la capacité de ciel suggérée par les vols immobilisés, crispés, ceux notamment du cygne pris dans la glace.

Pareillement retenue, la parole du (re)créateur est une parole gelée. Non seulement il est tenté de déléguer la charge de parler mais il rêve d'une parole, si ce n'est tout à fait silencieuse, du moins étouffée. Le (re)créateur des *Poésies* se défie de l'explicite. Il brille davantage par son goût marqué pour la musique et la peinture que par celui de l'expression verbale. Indisposé par les logorrhées de la rationalité discursive, il ne se résout à la nomination que pour donner forme au mystère. Lorsqu'il prononce les mots nécessaires pour circonscrire le silence, il tente par divers moyens de suggérer la suppression de ce qui est émis dans l'acte même de

l'émettre. Son verbe annule ce qu'il profère mais profère ce qu'il annule : un silence plein, dur, diaphane et rayonnant, éminemment apophatique.

4.3. Théologie et cosmologie du Rien

Le prolongement de ces thèmes est étudié dans l'article intitulé « Le "central rien" de Mallarmé à Valéry : figures mythiques de l'absence ». On y part d'une réflexion sur les connotations religieuses que Mallarmé, ce curieux athée, associe souvent à la fiction. La fiction exige que ce qui est ne soit pas, soit écarté, et que ce qui n'est pas soit, ou du moins soit donné comme étant. Le fictif implique l'être de ce qui n'est pas. Il est car on l'évoque. Il n'est pas car nul lieu assignable ne l'accueille dans la réalité, le champ de la chose : la *res*. La visée de la fiction est, dans un même élan, de reculer dans le non-être l'être du Moi et du monde et de porter à l'être le non-être du divin. Mallarmé écrit que « Dieu et notre âme » ne sont pas. C'est « le Rien qui est la vérité ». Deux lectures sont possibles. Il n'y a rien, voilà la vérité : l'assertion ressortit au nihilisme; ou ce Rien, doté d'une majuscule, est la vérité et la proposition n'est pas sans suggérer une théologie négative transposée. « *Where there is Nothing, there is God*, là où il y a Rien, là est Dieu », dit Yeats³⁶ après une longue tradition, où figurent entre autres Maître Eckhart et saint Jean de la Croix.

Le divin, qui ne saurait exister comme une chose, est au delà de toute détermination, y compris l'être. Suivant cette lecture de Mallarmé, il serait inexact d'avancer que les fictions religieuses ne sont pas; elles existent au moins en tant que songes, que « glorieux mensonges », comme le « mystère qu'il [l'artiste] sait ne pas exister » mais qui « *eût été la Vérité* ». Susciter de « divines impressions » ou « le Rêve qu'elle [notre âme] sait n'être pas »³⁷ en faisant être ce qui n'est pas mais qui « *eût été la Vérité* », voilà le geste de la fiction poétique. La fiction, l'imaginaire, le rien, le divin métaphorique : cet entrelacement ne se dénouera plus, ni dans la pensée ni dans la poésie de Mallarmé. Le centre vide, lieu d'un divin affirmé-nié est une étrange chimère dont on retrouve encore plus étrangement les traces chez Valéry le sceptique. Dans les deux œuvres s'offre plus ou moins furtivement à la « divination » du lecteur, selon le mot employé de façon délibérément polysémique par Mallarmé, un visage de la littérature non point comme mystification mais comme tentative de mythification, ce qui est tout différent.

Le sacre mallarméen par le feu d'artifice de la fiction suppose un double mouvement, de succion et d'émanation. Le poète instille son absence dans le monde

36. William Butler Yeats, *The Secret Rose, Mythologies*, London, Macmillan, 1959, p. 184.

37. Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866, *Correspondance 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, coll. « Folio », Gallimard, 1995, p. 297-298; lettre à Odilon Redon du 2 février 1885, *ibid.*, p. 575.

dont il s'est retiré puis ramène à lui le monde ainsi vidé de sa substance et par là illuminé. Le poème est le lieu où ce va-et-vient de la fiction superpose une création surnaturelle à la nature. Le regard fictionnalisant procède d'un vide qui, pour surélever le réel, le troue, l'évide, sauf à ce que soit introduit dans les lacunes, à des fins de regonflage, le souffle invisible de la fiction. Ce sucer-souffler néantisant-refigurant est associé chez Valéry à ce qui œuvre par morsure ou piquûre, par la pointe ou le style : araignée, serpent, abeille, dentellière. Ainsi, figure mythique de l'absence, la fileuse file et ne file pas. Elle dort et son geste procède d'un rien de Moi pur qu'elle émane au dehors. Pour refaire le monde, la jeune Parque elle aussi part de rien : tout l'existant est intériorisé, consumé puis rejeté dans son expiration — souffle et mort —, le déversement néantisant d'une absence qui renouvelle l'être.

La fileuse et la jeune Parque sont Arachné rivalisant avec les dieux pour un texte aux mailles lâches. Elles émettent ainsi une autre loi du monde, par laquelle il devienne temple du moi pur. Ajour de dentelle, le foyer du poème est un vide, une absence, à partir de quoi rayonne la fiction. Le poème suppose le retrait du moi pur, indiqué par des lignes de fuite ou par le mouvement d'une abolition, transparence sur laquelle se rassemble un monde comme dans la profération première du mythe. *Solennité* désigne en Vulcain, l'époux de Vénus, la figure mythique de l'absence qui opère la synthèse poétique. Ces divinités incarnent la refiguration majestueuse et sacralisante de tout à partir d'un rien qui est exclusion de tout et donc trace divine, en creux, de tout, moule universel, par là abstrait et virtuel, et n'ayant d'autre lieu qu'un non lieu mythique. À cette expérience mallarméenne du néant productif installé au cœur du vers comme un créateur *ex nihilo* fait écho chez Valéry celle du moi pur. Étranger à tout, il œuvre en secret dans l'espace fictif du poème où opère la toute-puissance de l'écriture comme refiguration divine du monde par le rien.

Dans son étude sur Valéry, Derrida évoque à propos du Moi pur « le Dieu d'une théologie négative »³⁸. Ce point de référence de la conscience, qui occupe une position de retrait et remplit une fonction de soustraction, ce Rien central, identifié par Valéry à ses figures de Narcisse et de l'ange, rappelle le Moi divinisé de Mallarmé et son Type, mythique et impersonnel, qui ne se définit paradoxalement et apophatiquement que par l'annulation de tous les traits singuliers. Pour Valéry, comme pour Mallarmé, un fatal divorce sépare ce Moi pur, érigé en absolu, de tout dehors possible. Aussi le Moi pur, dans la mesure même où il récuse de par sa transcendance symbolique toute extériorité réelle, s'installe-t-il au centre de l'œuvre comme une araignée brillant par son absence, afin d'y tisser « la région où vivre » évoquée par « Le vierge, le vivace... », un lieu où se reconnaître. Il n'est d'autre

38. Jacques Derrida, « Qual Quelle », *Marges de la philosophie*, Éd. de Minuit, 1972, p. 335.

matière possible pour son architectonique sacrée que celle, aérée, de la danse, de la musique, des mots, dans l'espace fictif de l'œuvre, où se trouvent abolis tout hasard, toute contingence. Il convient de souligner dès maintenant que les *Fictions de l'ipséité* devront beaucoup à ce motif déjà très présent chez Mallarmé et auquel Valéry confère une extrême consistance. La référence à Valéry y sera d'ailleurs tout à fait explicite et permettra des rapprochements avec Virginia Woolf notamment, qui paraît pourtant à première vue très éloignée de l'esthétique valéryenne.

4.4. Le néant irradiant

Les considérations qui précèdent ont esquissé sans le nommer un schème du néant irradiant, que l'article intitulé « Hors-lieu et hors-temps de la fiction chez Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam : décentrement et irradiations » s'applique à préciser et à repérer chez les deux auteurs. Dans une lettre où il évoque son travail de création artistique, Mallarmé se compare à une « araignée sacrée » se tenant au centre de sa toile³⁹. Cette image n'est pas sans faire songer à la figure d'Edison dans *L'Ève future* : l'ingénieur se trouve lui aussi au centre d'une toile, quoique d'une autre sorte, puisque la sienne est constituée par les fils électriques qui émanent de son laboratoire. Cette rencontre entre les deux auteurs, qui recourent à des images analogues pour évoquer la position centrale du créateur, mérite d'être interrogée, d'autant plus que la métaphore étymologique du texte comme tissu, ou toile d'araignée, n'a pas été abandonnée par Mallarmé : on en retrouve l'équivalent sous sa plume en 1894 pour caractériser l'activité littéraire, dans un passage de *La Musique et les Lettres* où il est dit que l'écrivain, dans un état proche de la rêverie, accueille négligemment la réalité sous la modalité paradoxale d'une présence-absence.

En sa position centrale, l'auteur est de la sorte quasiment aboli. C'est aussi un vide que Mallarmé imagine au centre du vers, conçu comme un paradoxal moule sans forme définie, et par là même propre à façonner virtuellement une diversité indéfinie. Le vers suscite la surprise parce qu'il produit de l'inédit, du neuf, de l'inexistant, à partir de ce qui est, par une opération qui annule ou abolit le réel non pas absolument et définitivement mais pour en conserver la trace ténue et le restituer sous un nouvel aspect, remodelé. Le vers tend ainsi vers un rien propre à synthétiser le tout. Ce phénomène exige l'annulation de celui qui écrit et se produit parallèlement en celui qui lit. Dans le mouvement même de refigurer symboliquement ou fictivement le monde, l'opération poétique fait surgir l'âme de

39. Stéphane Mallarmé, lettre à Théodore Aubanel du 28 juillet 1866, *Correspondance 1862-1871. Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, coll. « Folio », Gallimard, 1995, p. 315.

l'auteur et celle du lecteur à une conformation nouvelle et la divinise. Alors, la totalité du monde se réorganise dans l'espace de la fiction suscitée par le poème. Le motif mallarméen d'un centre impersonnel, à la fois aboli et irradiant, trouve son équivalent chez Villiers dans les personnages énigmatiques de Salomon et de Janus : parce que ces mages n'ont plus rien de leur individualité humaine, ils sont en mesure de s'appropriier le tout. En même temps s'esquisse dans *L'Annonciateur* et dans *Axël*, comme avec le thème mallarméen de l'apothéose, une divinisation qui transporte Salomon et Janus au-delà des limites ordinaires de la condition humaine.

Dans *L'Ève future*, les pouvoirs du savant Edison, assimilés à ceux du magicien, sont une figure symbolique de l'efficacité littéraire, propre à douer un monde désenchanté de la splendeur qu'il a perdue ou qu'il n'a jamais eue. Retranché dans le lieu soustrait de son cercle magique, dans cet espace de la fiction, l'écrivain recrée à partir de cette nouvelle origine un monde qu'il anime dans la mesure où il occupe symboliquement une position centrale et parce qu'en retour il en est lui-même animé. Toute démarche esthétique, toute élaboration imaginaire, suppose ainsi à la fois un processus de décentrement et un phénomène d'irradiation qui permet à son point d'origine de se trouver, comme le Dieu de Pascal, à la fois partout en tant que circonférence et nulle part en tant que centre. L'évanouissement du centre est la condition qui rend possible ce rêve que le monde devienne une extension vivante de soi. Ainsi les indications géographiques donnés par Villiers dans *Axël* sont-elles fantaisistes : le trésor qui ouvrira un moment pour les deux héros toutes les portes du rêve est toujours au centre mais ce centre se déplace en même temps que le trésor. Le domaine d'*Axël* est à la fois un centre fictif, qui peut être partout, et une périphérie qui n'est nulle part, frontière, lieu d'exil dont la situation est avant tout symbolique : elle indique la position inassignable qu'occupe le héros, celle aussi de l'auteur, avec laquelle le lecteur est invité à coïncider.

Dans le poème se joue selon Mallarmé un double processus de dématérialisation qui vise à la fois l'abolition de l'auteur et celle de l'objet évoqué, d'où le schème du néant irradiant : au centre, rien ou presque, une réalité si évanescence qu'elle est proche du néant. La poésie est alors une opération consistant à projeter de la lumière autour de ce rien central. Ce schème engendre une série d'images qui s'organisent comme la transposition d'une unique structure restrictive ou concessive : rien, autour, « rien, sauf que »⁴⁰. Ainsi le sonnet en -yx articule-t-il sur le pivot de la locution « encor Que » la disparition du Maître puis celle de la lumière diurne et l'apparition compensatrice de la lumière nocturne dans le cadre

40. Stéphane Mallarmé, *Un spectacle interrompu*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 276.

fictif du miroir. De même, dans la première strophe de *Salut*, la noyade des sirènes qui se renversent pour plonger, qui se décentrent par rapport à leur position médiane, au point de rencontre des profondeurs abyssales et des hauteurs célestes, engendre le mouvement irradiant de l'aventure poétique, évoquée par la métaphore de la navigation.

Le schème du néant irradiant anime aussi l'éventail, où le point central d'articulation est à la fois annulé et continué par les branches qui s'en éloignent comme des rayons. Le va-et-vient de l'éventail symbolise le mouvement du poème; il est ce par quoi la présence des choses est, dans la fiction, à la fois avancée et reculée. On retrouve ici le double mouvement déjà signalé : d'abord, d'un geste rassembleur, résorber la totalité de l'être dans un pli puis le redéployer, ressaisi et purifié. Poème, auteur et lecteur coïncident ainsi avec un lieu nodal à partir duquel les ondes concentriques engendrées par le geste rayonnent jusqu'à l'infini et reviennent, se prolongent dans la double direction d'une immensité intérieure, indiquée par le mouvement du retour vers soi, et extérieure, indiquée par le mouvement du déploiement. Ce va-et-vient confond l'intériorité humaine et l'espace du monde dans une superposition symbolique, fictive, qui, les pose et les soustrait, les transporte au-delà de leur modalité concrète. Telle est encore la fonction de la danse car la ballerine, s'impersonnifiant avec toutes choses dans le mouvement de se répandre vivement en tous sens, s'abolit en tant que centre assignable mais c'est cette abolition même qui la magnifie et avec elle, la totalité du monde réunifiée, comme refondue dans la courbe englobante de ses arabesques. Le schème du néant irradiant permet enfin de produire l'une des figures les plus fascinantes dont Mallarmé nous ait donné le portrait, celle de Villiers lui-même, dont la parole est le signe d'une raréfaction intérieure, la manifestation visible d'un vide polymorphe dont tout l'être surgit refaçonné par la magie du discours.

Les procédures corrélatives de décentrement et d'irradiation sont à la fois spatiales et temporelles car le phénomène esthétique dont le créateur est la source occupe la totalité de l'espace et du temps. Aussi le motif du décentrement temporel est-il également sensible chez Mallarmé et présent, quoique plus discret chez Villiers. Pour tous deux, l'artiste paraît être le jouet d'une fatalité qui lui interdit de jamais coïncider avec le moment présent, de se tenir en acte dans le *hic et nunc* d'une réalité assignable. L'œuvre d'art exige au mieux un présent typique, impersonnel, presque exténué, condition nécessaire pour conquérir une pureté et une totalité. L'écrivain répugnant à l'actualité des faits, il se recule dans un passé sans fond ou se projette dans un avenir sans bornes. La mise entre parenthèses, la soustraction, l'*épokhê* du présent est la condition pour que se produise dans la fiction une rénovation du temps, retrouvé à la fois dans ses potentialités natives et dans sa

totalité, son intégralité. La nécessité, pour l'artiste, de se soustraire à l'actualité immédiate, de se décentrer par rapport au présent afin de s'enraciner dans l'imaginaire, le conduit en définitive à l'évocation d'une forme d'éternité, d'échappée temporelle, qui ouvre la possibilité de la fiction. Le décentrement est la condition d'une irradiation qui est apothéose, opération magnifiante. L'annulation de soi produit la grandeur.

5. Villiers de l'Isle-Adam : figures de la transgression

Les recherches concernant la notion de fiction chez Mallarmé ont conduit à s'interroger sur l'ambiguïté des rapports que le poète entretient avec le sacré et le divin. On en verra un signe notamment dans le fait que ses métaphores et ses images indiquent souvent la parenté ou la proximité de la fiction avec le mythe. La situation de Villiers est l'exact symétrique de celle qu'occupe son illustre ami. D'un côté, on a affaire à un athée manifestement fasciné par la thématique religieuse, de l'autre un auteur proclame sa fidélité à la foi catholique de ses aïeux et ne cesse pourtant de chercher des moyens de s'en détourner, voire de lui échapper. Ce parallélisme a quelque chose d'emblématique, non pas seulement en ce qui touche ce mouvement littéraire particulier que fut le symbolisme mais pour la littérature en général dans la seconde moitié du XIX^e siècle et jusque dans la première moitié au moins du XX^e, ainsi qu'on le verra à propos des *Fictions de l'ipséité*.

5.1. Les lieux du divin

Que la position de Villiers à l'égard de la religion, même si son orthodoxie peut à la rigueur être soutenue, soit très ambiguë, c'est ce que tente de montrer « Villiers de l'Isle-Adam entre la foi et la révolte : aspiration au divin et retrait de Dieu ». Comme la plupart des symbolistes, quelle que soit par ailleurs la force de leurs aspirations religieuses, Villiers marque nettement ses distances vis-à-vis des enseignements constitués, aussi bien sous une forme officielle que dans des versions plus souterraines. On le voit dans *Axël*, pièce que l'on peut considérer comme le testament de Villiers. Les deux héros y opposent un refus catégorique, au moins dans un premier temps et en apparence, aux voies de salut catholique et occultiste où leurs maîtres spirituels respectifs voudraient les voir s'engager. *Axël*, drame essentiellement polyphonique reflète sans aucun doute à travers la multiplicité de ses voix une tension entre des aspirations plus ou moins incompatibles que l'auteur n'a pu ni même voulu réconcilier, d'autant plus que son attachement aux valeurs religieuses apparaît lié à l'idée qu'il se fait de l'honneur aristocratique et qu'il oppose à la platitude bourgeoise.

L'œuvre de Villiers trahit à plusieurs reprises la hantise d'un monde absurde dont on voit mal comment Dieu pourrait le tolérer, à moins de soupçonner le Créateur de méchanceté délibérée envers l'humanité. La révolte contre un ordre divin taxé d'injustice prend diverses formes. Rien ne permet d'affirmer que pour Villiers Dieu est inexistant ou mort. Il n'empêche que son œuvre déploie de subtiles stratégies pour contourner Dieu, en s'abstenant de le nommer simplement, comme pour éviter de le poser avec trop d'insistance ou d'évidence. Souvent le Nom se voit

ainsi adjoindre un article, défini ou indéfini, qui tend à produire de curieuses confusions avec les représentations du polythéisme ancien, dans lequel les hommes n'ont pas affaire à Dieu mais à un dieu, au dieu — avec ou sans majuscule. Ce refus de la nomination directe du divin relègue Dieu au plus lointain de l'indéfinissable, de l'inaccessible. A-t-on affaire à une revendication implicite d'athéisme ou à une manière de théologie négative ? Le lecteur peut hésiter. Quoi qu'il en soit, l'adhésion des personnages de Villiers aux valeurs religieuses paraît relever davantage du pari que de la foi spontanée. L'Archidiacre ne demande à Sara rien de moins que de prier pour un Dieu, même illusoire, car il existe deux modalités de l'illusion, l'une positive, le songe, l'autre négative, le mensonge. Dieu, comme objet du plus haut désir, vaut mieux qu'une réalité décevante. Même si Dieu n'existait pas, la foi ne serait pas mensongère puisqu'elle n'en promettrait pas moins le plus beau rêve, bien supérieur à toute réalité, beaucoup plus exaltant que les minces satisfactions de la vie.

L'un des *leitmotive* de Villiers est que rien ne vaut en soi, que toute chose ne reçoit de signification que du sujet qui la lui confère. C'est l'intériorité humaine qui est dispensatrice, si ce n'est d'être, du moins de valeur. Cette conception, qui s'applique aussi au divin, se situe dans la ligne d'une démarche ancienne. Avec Descartes, la foi cesse en effet d'être une donnée immédiate, elle est posée par le sujet à partir du *cogito*. Avec Kant, Dieu devient un postulat de la raison pratique, un objet dérivé, en quelque sorte. Même s'il est reconnu comme absolu, il est relégué par l'ordre des raisons au second rang. Le « je » se substitue à lui comme source de toute affirmation, ainsi que Mallarmé le suggère également. Pour l'Archidiacre, Dieu, afin de n'être pas pure illusion, devrait avoir une réalité en dehors de la conscience qui le pose. Or le discours que le prêtre catholique adresse à Sara laisse planer sur ce point une ambiguïté : si l'homme est la créature de Dieu, Dieu est réciproquement la créature de l'homme. L'Archidiacre paraît même aller jusqu'à envisager un Dieu n'ayant d'existence que dans la conscience humaine.

La position de l'Archidiacre est toutefois plus complexe. Il est malaisé de trancher entre les conséquences presque opposées de deux formulations très proches : ou bien Dieu n'est rien d'autre qu'une création de la conscience individuelle ou bien Dieu existe en dehors de la conscience humaine mais il est inévitablement humanisé dans la mesure où tout homme réfracte l'infini divin dans son esprit en fonction de son être propre. Il serait inexact d'affirmer dans ces conditions que l'homme crée Dieu, absolument, mais il est vrai que chacun se crée une image subjective de Dieu à son propre usage, ce qui est tout différent. En outre, il convient de remarquer que les sermons de l'Archidiacre à Sara visent à convaincre une incrédule ou du moins une récalcitrante. Si la position de prêtre tend à l'humanisation du divin, elle a pour

contrepartie une divinisation de l'homme parfaitement orthodoxe puisqu'on la trouve notamment chez saint Augustin. Cependant si, d'après la doctrine chrétienne, Dieu est au-dedans, il est aussi le tout autre et c'est en tant que distinct de l'homme qu'il invite ce dernier à faire retour vers lui. Or la multiplicité des voix dans *Axël* laisse planer un doute sur ce point.

Lorsque les héros sont invités à se laisser requérir par l'au-delà, faut-il comprendre que c'est Dieu qui, de l'extérieur, agit en l'homme pour entraîner ce dernier au-delà de lui-même ou bien ce désir de dépassement est-il purement humain, a-t-il sa source en l'homme lui-même ? Rien ne permet de trancher. Janus, le maître d'*Axël*, paraît plutôt suggérer une auto-production de l'homme par lui-même comme dieu, qui n'exige plus aucunement l'horizon d'un divin transcendant. Telle est l'extraordinaire torsion que Villiers fait subir au motif de la divinisation de l'homme : il est impossible de savoir si la finalité de l'existence est de rejoindre Dieu en s'identifiant progressivement, dès cette vie, à sa présence au plus intime de l'âme ou si elle est de se créer soi-même, non pas seulement comme homme mais comme dieu. Le terme toujours repoussé vers quoi tend le désir infini de l'homme est-il en Dieu ou est-il posé par l'homme qui d'abord se fixe à lui-même un but au plus loin, au plus haut, puis se surélève et se divinise en cherchant à l'atteindre ?

Axël, histoire d'un multiple « non », porte la marque d'une révolte contre le monde et contre Dieu, contre un Dieu qui a créé un monde insuffisant, dans une certaine mesure incompréhensible, source de souffrances injustifiables, mais aussi suffisamment attrayant pour qu'il soit difficile d'y renoncer, ainsi que l'exige le discours religieux de l'Archidiacre et de Janus. Ce refus pluriel est peut-être la marque la plus tangible du divin en l'homme, comme exigence qui l'incite à repousser toujours plus loin les limites du désir et du dépassement. La révolte de Sara et d'*Axël* serait donc à la fois le signe d'un retrait du divin, d'un constat d'inintelligibilité du monde et de Dieu, mais aussi la marque d'une aspiration à un plus haut divin, qu'il est de toute façon pour chacun, même s'il existe un Dieu extérieur, impossible de trouver ailleurs qu'en soi-même. *Axël* et Sara, en précipitant par leur mort la chance d'un possible dévoilement, témoignent d'une insatisfaction radicale et d'une impatience. Ce que le chrétien attend de la grâce divine, ils le produisent par un geste spontané, pari sur l'inconnu et pari ontologique sur l'infini. L'infini : tel est le maître mot, propre à réconcilier le croyant et l'incroyant qui peut-être coexistaient en Villiers.

L'infini est en effet ce qui vaut au plus haut point d'être affirmé, au nom de quoi *Axël* et Sara rejettent tout le connu. Que Dieu, l'être infini, existe ou non importe peu dans l'ordre de la fiction puisqu'il suffit de le penser pour le faire exister en soi-même comme exigence suprême de sublimité. L'homme est divin par

l'imagination, faculté créatrice propre à produire de la fiction : ce qui peut-être n'est pas mais qui aurait mérité d'être, ce qui aurait été digne d'être. Poser Dieu, c'est affirmer le sublime, s'affirmer sublime, fût-ce fictivement, sans se soucier d'une sanction extérieure. Mallarmé, on l'a vu, ne suggère rien d'autre. *Axël* est une œuvre littéraire : la mort des héros n'a d'autre lieu que celui de la fiction. Mort métaphorique, elle renvoie à la nécessité de biffer le réel pour atteindre le ciel visé par le désir infini dans l'homme. Comme pour Mallarmé, la littérature pourrait avoir aux yeux de Villiers quelque chose à voir avec la liturgie : en déployant un ciel métaphorique, elle produit, pour l'habiter, le lecteur comme dieu; elle le divinise. La littérature révèle le lecteur à lui-même en tant que dieu, à moins que, argument ontologique développé, elle ne le produise comme Dieu en l'énonçant tel, en le projetant au delà de lui-même selon l'asymptote de son infini rêvé. Tel serait le sens des discours qu'adressent au lecteur, à travers les deux héros, l'Archidiacre et Janus.

5.2. Le dépassement de la morale ordinaire

L'exaltation de l'homme au-dessus de sa condition normale et par conséquent au-dessus du monde ordinaire, même s'il ne s'agit que de se projeter dans un au-delà imaginaire, suppose que soit surmontée la pure extériorité des règles morales et sociales. C'est ce motif capital dans l'œuvre de Villiers qu'analyse, sur l'exemple de son seul roman, « *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam : transgression, transposition, transmutation des valeurs ». L'invention de l'Andréide, la femme artificielle dont les vertus mimétiques sont si parfaites que nul ne saurait distinguer d'une vivante le prodigieux automate, procède d'une exigence morale de la part d'Edison : détourner les maris volages des maîtresses charnelles et leur éviter les désastres qui s'ensuivent en dérivant le désir vers un leurre artificiel, apte à lui procurer une issue fictive. L'Andréide, copie indiscernable d'un être naturel, participe de la réalité ordinaire mais, en tant que production esthétique, elle surélève le réel, le surmonte par sa puissance de fascination qui échappe à l'analyse.

L'entreprise d'Edison est une illustration possible du programme esthétique mallarméen, fondée sur la notion de transposition. L'exaltation du réel jusqu'au ciel imaginaire qu'incarne l'Andréide et dont elle est le porte-parole entraîne une sublimation des valeurs inscrite dans la topographie du roman. Les plans symboliques superposés du souterrain, du terrestre et de l'« outre-monde » doublent la trajectoire qui conduit d'Evelyn Habal à Hadaly, en passant par Alicia Clary, la maîtresse de Lord Ewald, à qui l'Andréide emprunte ses traits, tandis qu'elle est animée par Sowana, l'esprit sublimé de Mrs Anderson. La transvaluation qui s'opère dans *L'Ève future* nécessite cinq figures féminines, à maints égards divergentes mais associées par un lien analogique insistant, à commencer par la paronomase et

l'anagramme perceptibles dans les trois principaux noms. Distribuées sur une portée fictive, ces figures autorisent une transposition ascendante depuis la bassesse, l'immoralité, jusqu'à l'amoralité esthétique, qui outrepassa la morale désormais superflue.

Il s'en faut en effet que le roman invite à chercher la grandeur dans l'immoralité. E. Habal, la femme vénale fait injure à l'éthique aristocratique, réelle ou supposée, et clame en se négociant la vérité de la sphère bourgeoise : le *negotium*, la dimension matérielle de l'existence terrestre, contre l'*otium*, l'héroïsme, le souci de l'honneur. Villiers s'amuse d'un paradoxe improbable, la science au service de la conscience contre la dévaluation moderne. Le savant Edison s'accorde avec l'aristocrate Lord Ewald pour exalter les valeurs traditionnelles et pour suspecter les prétentions moralisatrices du bourgeois encombré par l'exigence éthique dans sa quête de bien-être et de jouissance. La morale bourgeoise n'est que la conscience d'un monde sans conscience. La distance paraît considérable, entre E. Habal et A. Clary. Elle n'est que nominale : on touche chez l'une et l'autre au même vide moral. Lord Ewald dénonce dans la mentalité bourgeoise la dégradation de l'honneur aristocratique, devenu une valeur marchande, sous les espèces de la respectabilité. Le lieu naturel du bourgeois est le plan intermédiaire, entre le ciel et l'enfer, où ni le mal ni le bien ne trouvent place, où règne l'absence de valeur. La vacuité bourgeoise, le verbe et le geste empruntés, à force de confiner au nul, tendent toutefois vers l'immoralité. Entre cette médiocrité et la perversité d'E. Habal, la différence est mince.

La platitude immorale de l'intérêt et du calcul incarnée par E. Habal et par la bourgeoise A. Clary sera donc contournée par le bas et par le haut, escamotée par la double dimension symétrique de la profondeur et de l'élévation : il faut rejoindre la sublime Hadaly en son monde artificiel souterrain qui est à la fois une reproduction grandiose de la voûte céleste et un domaine infernal. La revendication d'une transgression délibérée esquivait le néant par le bas afin de le surmonter : non pas, comme chez Baudelaire, indifféremment enfer ou ciel mais l'enfer — le pari et le risque du mal contre la non-valeur bourgeoise — en vue du ciel. La descente vertigineuse d'Edison et de Lord Ewald dans les abîmes du sous-sol où les attend Hadaly est le signe d'une transgression. Edison se réclame de la science interdite, cueillie à l'arbre de la connaissance, dont la possession doit faire de l'homme un dieu et en tant que tel objet de l'interdit divin dans la Genèse. Façonner l'Andréide selon la forme de la bourgeoise et la doter, par l'entremise de Sowana, du psychisme assorti à cette splendide enveloppe charnelle, afin de compléter la merveille manquée qu'est A. Clary, revient à corriger la création, à en faire éclater les limites, à transgresser l'ordre prescrit par Dieu, accusé de jeter les belles âmes dans un monde

étriqué, inadéquat à leurs aspirations, et dont l'insuffisance, voire la perversité, est illustrée par l'indigence mentale d'A. Clary.

Le domaine de la non-valeur représenté par la bourgeoise est transgressé et transposé en l'Andréide Hadaly. Plusieurs passages dans le roman tendent à suggérer qu'A. Clary porte secrètement une marque diabolique dans son vide d'esprit qui, voulant se dissimuler, ne parvient qu'à se revêtir d'un masque parodique, à défigurer la divine beauté. La jeune femme dégrade et travestit l'honneur des aristocrates en honorabilité, en honnêteté bourgeoise. Aussi est-elle la cible d'un renversement carnavalesque qui vise à mettre en évidence son œuvre hypocrite d'inversion parodique et de fiction morbide en la comparant impitoyablement au modèle aristocratique idéal que Lord Ewald porte en lui et qu'il reconnaît dans l'Andréide. Dans la sphère bourgeoise s'opère une distorsion généralisée des valeurs qui justifie l'entreprise de transgression et de négation dans laquelle Edison entraîne Lord Ewald et qui s'avère indispensable pour remettre les valeurs sur leurs pieds. Le phonographe joue un rôle essentiel dans la transfiguration de la bourgeoise. Parmi les sons impossibles à enregistrer, sur lesquels Edison exerce son talent du calembour, il retient la voix de la conscience. L'ingénieur n'a d'abord été en mesure de donner à la morale que la voix déformée d'un pantin, une voix de fausset, mais la voix d'Hadaly, fixée sur les phonographes d'or qui lui tiennent lieu de poumons, est celle d'A. Clary surmontée. Le geste de transgression accompli par le savant est ainsi le détour permettant d'échapper par le haut à la contrefaçon bourgeoise et de donner par là à la conscience sa vraie voix. Dans la ligne d'une transgression, d'une progression qui est à la fois celle de la technique et de l'éthique, Edison dépasse et annule les discordances bourgeoises par la voix d'Hadaly, en transportant la morale postiche sur un plan supérieur de l'artifice. Au sacrilège mortifère qui défigure, il oppose le sacrilège salutaire qui transfigure.

Hadaly profère une parole d'or puisque sa voix est gravée sur des phonographes faits du précieux métal, dans un processus alchimique grâce auquel, en elle et par elle, la non-valeur bourgeoise est transmutée, douée de profondeur et de hauteur, de distance intérieure. Le premier effet est de doter les attitudes morales d'une intériorité qui les surélève. Lorsque Hadaly fait l'aumône, la morale éminente de la machine humilie la mesure humaine. Un geste familier de sa part, une parole qui frise le mauvais goût sont pourtant donnés comme un sommet de raffinement. La machine est l'instrument d'une idéalisation esthétique et éthique, perceptible dans la voix solennelle qui détourne les accents convenus et mercantiles de la bourgeoise. Elle incarne le paradoxe de la *mimesis* esthétique, qui surpasse la nature dans le mouvement même de la copier. En Hadaly, l'attitude morale, même convenue, devient iconique : elle donne à voir une âme, un prolongement invisible, un au-delà

qui l'excède, qui confère aux valeurs le ton convenable, qui transcende les bonnes manières dans la bonne manière d'un geste musical.

Au regard de l'infini, dont Hadaly est la messagère, les étroites catégories morales et sociales deviennent indifférentes. Elles sont outrepassées dans un processus de transvaluation, qui est un mouvement de transition et de surélévation. La voix de l'art qui s'exprime en Hadaly rend caducs l'interdit et la faute. Lorsque l'Andréide invite Lord Ewald à parier pour l'ailleurs de l'imaginaire, elle réitère la tentation d'Ève qui, sensible à la promesse du serpent : *eritis sicut dii*, « vous serez comme des dieux », n'avait voulu que la divinisation d'Adam. En Hadaly, l'enfer se marie au ciel pour proposer à Lord Ewald la transgression suprême par laquelle l'homme devient un créateur, un dieu, un nouveau Prométhée. La création esthétique, en tant que source de valeurs nouvelles, est un défi lancé à la divinité et une négation de la morale ordinaire, elle exige une transgression, un retrait de la morale, outrepassée par l'art. Aussi bien Hadaly est-elle un esprit plus qu'une conscience, cet esprit de la vraie morale qui se moque de la morale.

5.3. La violence salvatrice

Le personnage d'Edison et l'ambiguïté de son entreprise sont au centre de l'article intitulé « Villiers de l'Isle-Adam et la duplicité du créateur dans *L'Ève future* ». La dimension métaphysique du roman est perceptible dès l'allusion du titre à la Chute. La figure d'une « Ève future » suggère un retour à l'origine, une reprise corrigeant ce qui s'est joué au commencement de l'humanité et infléchit l'œuvre vers une problématique du mal et du salut. Edison offre l'Andréide à son ami en réparation de sa maîtresse déchue, afin de le délivrer de la mort comme le Christ, nouvel Adam, sauve les hommes du péché et leur ouvre la vie éternelle. Malgré la disproportion entre la trajectoire immense où s'inscrit l'économie du Salut et l'entreprise limitée du roman, il n'y a rien d'excessif à les comparer car Edison n'est pas ici l'ingénieur réel mais il emprunte certains de ses traits à des figures mythiques, il renvoie à des données religieuses et mythologiques qui font de lui un « type », selon la terminologie proposée par Pierre Brunel⁴¹, ou une condensation de types dont la cohérence n'est pas assurée. Dieu et démon, démiurge et Titan, *trickster* bénéfique et maléfique, Edison incarne l'artiste aux prises avec la Création première et les implications de la création seconde à laquelle il se voue. *L'Ève future*, à travers cette figure multiforme et ambivalente, médite, hors des métaphysiques constituées, sur les questions de la division, de la dualité et de l'illusion, dont le diable est le maître, jette ses éclairs intermittents sur la présence obsédante du Mal, ose prendre à

41. Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, PUF, 1992, p. 30.

partie le Créateur pour le forcer d'entendre ce que des hommes, avec insistance, lui réclament.

Quand Lord Ewald caractérise comme une chute la faute d'avoir cédé à la séduction d'A. Clary, il retrouve la représentation archaïque de la tache, de la souillure contagieuse. L'Ennemi, cependant est moins la femme qu'en elle le positivisme, l'aplatissement des valeurs supérieures. La dégradation subie par l'aristocrate ne procède pas du corps mais de l'âme de sa maîtresse, dont l'esprit est marqué par une mentalité bourgeoise étriquée, calculatrice. Sa faute est l'infirmité intellectuelle et spirituelle qui contredit tragiquement sa perfection physique. Cet alliage en elle d'infernal et de divin est le signe d'un désordre radical, dont Lord Ewald n'exclut pas que la responsabilité doive en être imputée au Créateur lui-même. L'origine du mal relève du mystère insondable, au point que l'éventualité absurde d'une erreur divine ne peut être écartée. Le mal d'A. Clary est « l'hystérie abrutissante » d'une mentalité bourgeoise qui peut toucher tout être humain indépendamment de son sexe et qui se manifeste dans des « cas de positivisme inepte »⁴². La métaphore de l'hystérie situe le mal au point de jonction, entre l'âme et le corps, où se joue la possibilité d'une chute physique et morale, dont il appartient à Edison de redresser les conséquences grâce à l'Andréide.

Edison guérit le mal par le mal, emploie des *pharmaka*, des remèdes qui sont des poisons. Dans ce rôle thérapeutique, l'ingénieur s'élève d'emblée au-dessus de la simple technique humaine et s'érige en maître des puissances ambivalentes du Bien et du Mal, du pur et de l'impur. Son projet consiste à revêtir l'Andréide des traits d'A. Clary afin d'obtenir une identité absolue avec l'original. Il détourne ainsi dans un sens positif le péril qu'ont longtemps représenté les jumeaux. En dédoublant A. Clary, Edison transgresse les fondements de l'ordre cosmique pour produire le bien, il retourne le maléfique en bénéfique. À travers les allusions au mythe biblique de la Genèse, où il puise les métaphores de son entreprise, l'ingénieur apparaît comme un rédempteur et même comme un créateur insufflant une nouvelle âme à la femme déchue. Entreprise de recreation symbolique, la transfiguration d'A. Clary en Hadaly fait venir au jour un monde neuf, un monde idéal, un monde de rêve, purgé de la souillure et des limites qui rendent invivable le vieux monde et acculent au désespoir ceux qui l'habitent.

Le programme d'Edison est marqué par une contradiction fondamentale. Il repose sur la conviction que le Mal est un scandale inacceptable. L'ordre du monde laisse à désirer, d'où le motif du défi lancé à l'homme par une transcendance qui lui

42. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *Œuvres complètes*, vol. I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1986, p. 809.

impose l'intolérable épreuve du Mal et retourné vers le ciel par l'inventeur, qui se propose de corriger la Création. Au nom d'une exigence divine de perfection, d'absolu, Edison engage une lutte contre un Créateur dont il devient l'adversaire en voulant améliorer le monde. La fabrication de l'Andréide consiste à agir sur la matière afin de faire reculer les limites de l'existant; elle vise à introduire « l'infini dans le fini », pour emprunter à Baudelaire son expression du *Salon de 1859* à propos de Delacroix, ou encore, comme le suggère l'épigraphe du roman : « *Transitoriis quaere aeterna* », elle vise à inscrire l'éternité dans l'éphémère de la vie terrestre, à offrir une espérance accessible ici-bas et non pas renvoyée dans un ciel ultérieur. Le paradis perdu est regagné par la science d'Edison dans le monde souterrain de Hadaly. Edison rêve d'annuler les conséquences de la chute en se haussant vers Dieu. Il ne peut le faire sans se replacer dans les circonstances de la chute. Porteur de lumière artificielle, l'Électricien est de la race de Lucifer ou de Prométhée. Créature osant s'emparer de la puissance créatrice pour en remonter au Créateur, il témoigne d'une démesure, d'un orgueil lucifériens car il excède les limites de sa condition et s'oppose à Dieu, qui l'a voulu limité, en revendiquant le divin et l'infini. Invoquer le diable n'est pas de la part d'Edison choisir le Mal contre le Bien mais assumer cette contradiction inévitable.

Ainsi s'explique l'ambivalence d'Edison, celle de son projet et celle de sa créature. La création nouvelle, censée pallier les défauts de l'ancienne, se réalise sous les auspices des ténèbres chtoniennes, le processus créateur ne venant plus du ciel mais du séjour de l'Andréide, d'un lieu souterrain, un enfer qui n'en est pas moins en même temps un Éden, un ciel de substitution inversé. L'Andréide est à la fois ange et démon. L'ingénieur est simultanément un dieu créateur et un diable, un *diabolos*, maître de la division et de la dualité, de la raillerie, de l'ironie, de la parodie et de l'inversion, de l'illusion. C'est pour donner corps à cette contradiction fondatrice que Villiers emprunte à la Bible et à la mythologie gréco-romaine des types qu'il transpose et superpose en la figure multiple d'Edison. L'inventeur ressemble au *trickster*, qui, sans jouir de la perfection divine ni tomber jusqu'à la perversité satanique, tient de Dieu et du diable en ce qu'il assume les fonctions du créateur et du négateur.

Les mythes où paraît le *trickster* comportent trois motifs essentiels : la duperie, la magie et la violence. Le personnage joue un rôle de demiurge et collabore avec la divinité suprême mais se pose aussi en rival de cette dernière. Il est efficace mais limité dans sa puissance. Les *tricksters* doivent ainsi faire appel au maître de l'univers pour donner la vie aux êtres qu'ils ont façonnés. Des éléments analogues se retrouvent chez Edison, dont l'entreprise fondée sur l'illusion et assimilée par métaphore à une opération magique, conduit aussi au meurtre symbolique d'A.

Clary. Au terme du processus, si Edison parvient à mettre au point l'enveloppe physique de Hadaly, l'animation de l'Andréide n'est pas de son ressort, puisqu'elle exige la participation de Sowana, cette entité spiritualisée qui apparaît en définitive comme la véritable maîtresse de tout le processus. Héros et démon, être indéfinissable, le *trickster* est indissolublement bénéfique et maléfique. Il brave l'autorité divine, provoque des catastrophes mais allège du même coup les fardeaux de la condition humaine. Par son action, il contribue à fixer les prérogatives respectives de l'humanité et des dieux en tendant à élever l'une vers les autres, à élargir au bénéfice des hommes le champ de leur puissance.

L'une des figures de *trickster* de l'antiquité est Prométhée, auquel Edison est plus ou moins implicitement identifié en tant que poète, artiste, créateur. Edison est une figure de l'écrivain tenté de refaire ce qui ne saurait le satisfaire. Puisque la Création est un univers de la limite, l'artiste se dresse contre la duplicité d'un Créateur qui, l'ayant doté d'une inextinguible aspiration à l'infini, l'a enfermé dans le fini, le condamnant à vivre avec le goût amer de la tragédie. Un artiste qui prétend sauver le monde par l'art entre en concurrence avec le Créateur. L'Andréide artificielle est désormais la véritable source du salut. Prométhée, cependant, n'est pas Zeus. Le créateur n'est pas le Créateur, même s'il participe de sa duplicité en assumant une part de mal, de transgression, pour produire le bien, le soulagement des hommes. Le dépassement de la condition humaine entraîne dans certaines circonstances la négation des limites imposées par l'ordre cosmique et la violation des règles fixées par la religion commune, implique une intrusion délibérée dans le domaine du mal et de la violence. L'activité esthétique suppose, aux yeux de Villiers, de tels gestes de transgression. Qui saurait toutefois assigner une position exacte, entre le diable et Dieu, au *trickster*, à Prométhée, à l'artiste ? Tous, même en s'opposant au divin, collaborent avec lui. Comment l'artiste peut-il œuvrer sans se contenter de se faire le singe de Dieu, sans entrer en conflit avec le Créateur en palliant le monde par le rêve, sans empiéter sur les prérogatives de la religion en offrant dès ici-bas ne fût-ce qu'une approximation de l'Éden et de l'éternité ? Parce qu'à cette question il n'est pas de réponse simple, Villiers a concentré dans le personnage d'Edison, figure emblématique de l'artiste, plusieurs types mythiques qui donnent à penser quant au mystère du Mal et à la question de la violence salvatrice.

6. Le mythe du Soi et ses fictions

Fictions de l'ipséité procède des questions débattues à propos de Mallarmé et de Villiers. Cet essai cherche à mettre en évidence la permanence au XX^e siècle de l'interrogation sur le noyau central divinisé — fût-ce, comme le Moi pur de Valéry, avec quelque ironie — de l'individualité humaine et celle de son exploration littéraire. Le bouddhisme, les empiristes anglais, Nietzsche nient la réalité d'une substance permanente qui fonderait le moi mais la notion banale du moi doit être complétée par celle du Soi. Le Soi, référé au schème mallarméen du néant irradiant, n'est pas un non-être mais une entité superlative. Comme le Dieu de la théologie négative, le Soi échappe à toute prise, non parce qu'il n'existe pas mais parce qu'il ne ressortit pas aux déterminations du discours usuel et de l'existence ordinaire. L'hypothèse d'un Soi qui irradie au centre de la fiction conduit à concevoir cette dernière comme une refiguration de l'existence en tant qu'émanation de soi et d'organiser avec une certaine cohérence quelques-uns de ses traits essentiels.

6.1. Explorations de Soi

Les œuvres de Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust et Virginia Woolf impliquent trois sens de l'invention : connaissance de soi, production libre de soi à travers ses actes et ses aventures, projection de soi dans le rêve ou la fiction. En premier lieu, « inventeur » est le curieux qui a trouvé un objet précieux, resté caché jusque là, et « invention » sa découverte. Suivant cette acception, l'invention de soi exige que l'on se soit laissé requérir par l'injonction delphique : *gnôthi séauton*. Cette quête peut conduire à un « central rien », à un « néant central », qui n'en brille pas moins sur l'arrière-fond de sa nuit comme une « splendeur secrète, trop inappréciable trophée pour paraître »⁴³. Soleil noir, le cœur de l'intimité se laisse pressentir dans une coïncidence paradoxale : en sa face lumineuse comme source des valeurs, affirmation souveraine d'une origine radicale, d'une irréductible singularité, en sa face d'ombre comme obstination à se dérober, capacité de retrait radical et de soustraction inlassable, inconsistance évasive, réfractaire à toute prise analytique.

Si les fictions de l'ipséité revêtent des modalités diverses, toutes portent la marque du Soi car il est le pôle autour duquel elles se déploient. Forcément en jeu, fût-il invisible et silencieux, quand l'invention de lui-même s'orchestre dans la narration, il se manifeste constamment comme l'hyperbolisation de l'origine fondatrice en l'homme, à la fois surdéterminée et reculée dans une impénétrable indétermination. Nulle hypertrophie ostentatoire de l'individualité ne se trahit ici

43. Stéphane Mallarmé, *Bucolique*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 402; Villiers de l'Isle-Adam, *ibid.*, p. 499; *La gloire*, *ibid.*, p. 289.

mais un dépouillement des traits singuliers au profit d'un foyer dont l'impersonnalité confine au vide. Chez les romantiques, « la théologie négative est corrélative d'une anthropologie négative », note Georges Gusdorf⁴⁴. Les six auteurs continuent le mouvement amorcé en substituant à la théologie négative l'anthropologie négative, non pas toujours pour disqualifier la théologie mais pour lui emprunter sa démarche de soustraction et la transposer à un nouvel objet : le Soi. Cette visée entraîne pour le moi l'exigence multiforme de s'inventer afin d'échapper aux traits qui le statufieraient en une idole de soi.

Beckett illustre la démarche apophatique, qui vise son objet par le dépouillement de ses attributs : ses personnages se constituent non par une accumulation de qualités mais par les amputations successives qui les conduisent jusqu'au bord du rien. Quand, dans *La chambre de Jacob*, Virginia Woolf emprunte son approche à la théologie négative pour reculer le moi dans un lointain inaccessible, elle retrouve les accents d'une anthropologie négative. Le moi le plus intérieur excède toute caractérisation. Prétendre le compartimenter dans les catégories du langage serait trahir son mystère : comme l'absolu qui dépasse l'opposition des contraires, le Moi superlatif échappe à l'impuissance discriminatrice des mots et des concepts. C'est aussi dans la perspective d'une anthropothéologie négative que se peut lire le titre de Musil : *Der Mann ohne Eigenschaften*. Dans un développement où il étudie la question de l'ipséité que certaines œuvres littéraires menacent d'un anéantissement complet, Paul Ricœur invoque à propos de *L'homme sans qualités* « une appréhension apophatique du soi ». On ne saurait mieux suggérer le statut de ce soi en « retrait »⁴⁵ qui n'en brille pas moins intensément par son absence même.

Cette intériorité excédant les formes extérieures et les tentatives d'appropriation demeure dans l'anonymat. Lorsque Kafka nomme son héros Josef K. ou, le dépouillant encore plus radicalement de ses attributs : K., sans le prénom destiné à désigner l'unité particulière dans l'ensemble patronymique, l'initiale porte la marque individuelle de l'auteur et la fait disparaître. Elle fait résonner ensemble la revendication de la singularité et l'appel de l'impersonnalité. En réduisant le nom propre à son phonème séminal, K(a), l'auteur Kafka, dans le même mouvement, s'introduit dans le récit et s'en retire. Ce K tend vers le N ou le X, personne et chacun, rien et tout. Le thème de l'anonymat structure aussi *L'homme sans qualités* et la *Recherche*, avec leur héros et leur narrateur dépourvus de nom, ainsi que toute la trilogie puisque le « je » qui l'énonce, en parcourant successivement une série de

44. Georges Gusdorf, *L'homme romantique*, Payot, 1984, p. 70.

45. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* [1990], coll. « Points », Éditions du Seuil, 1996, p. 197.

noms propres rejetés l'un après l'autre comme autant d'identités fictives, d'avatars sacrifiés, aboutit à ce qui ne peut plus être dénommé, à l'innommable, figure du rien qui est tout, puisque le sans-nom est aussi ce qui est susceptible de recevoir tous les noms.

Le Soi est ainsi foyer de virtualité. Les deux héros de *L'homme sans qualités* tiennent leur faculté d'invention d'une proximité avec le mystique, d'un dessaisissement vis-à-vis d'eux-mêmes et du monde extérieur : renonçant à être quoi que ce soit de particulier, ils sont capables de tout. En tant qu'ils font l'expérience en eux-mêmes du sans-fond et du sans-forme, Ulrich et sa sœur sont les héros de la potentialité. Le Soi dont ils sont les hérauts contient en puissance une série indéfinie d'individualités à revêtir, d'actes à accomplir, d'événements à vivre. De même selon Proust, ce que nous sommes reste pour l'essentiel hors de notre atteinte au fond de nous, à l'état virtuel. En son état le plus originaire, l'être est pure puissance de métamorphose et les formes diverses qu'il prend au dehors sont l'expression de ce sans-fond apte à jaillir en source perpétuellement renouvelée. Les artistes de Virginia Woolf, écrivain ou peintre, se caractérisent par leur propension à la virtualité et à l'impersonnalité : ils tendent à se faire rien pour être tout, afin de coïncider avec le cours entier de l'univers. Se ressaisissant au point où ils ne sont pas encore un être défini, ils donnent naissance à un nouveau monde grâce à leur abolition en tant qu'individus.

Les fictions de l'ipséité inaugurent le jeu de la virtualité par un geste de retrait vis-à-vis de la réalité extérieure, propre à marquer l'irréductibilité du Soi et à circonscrire le centre fictif d'où il déploie ses potentialités. Le héros se montre indifférent à ce qui lui arrive, il est loin du monde et au-dessus des choses, il se dérobe dans un écart qui est une transcendance. Chez les personnages de Virginia Woolf, l'intimité quasi constante avec le dehors s'accompagne d'une distance entre le Soi et tout ce qui n'est pas lui. Dans la séparation, l'attitude de spectateur impassible, qui se retrouvent, quelles qu'en soient les variantes, chez les six auteurs, est en jeu la possibilité de l'invention car cette dernière exige que ce qui s'invente et se transforme soit indépendant de toute structure constituée, intérieure ou extérieure. Le Soi ne se conforme pas plus au monde qu'aux exigences sociales du moi. Il est le radicalement autre et, en tant que tel, le sans-lieu. Aussi tout héros de l'invention porte-t-il en lui-même un non-lieu. En tant que foyer des possibles, il est un centre d'utopie.

Les six auteurs associent au Moi superlatif une situation excentrée par rapport à la société et à la morale admise, qui marque l'impossibilité pour lui d'être contenu dans ces limites. Il y a en l'homme une faculté d'expansion à laquelle aucun lieu ne saurait être proportionné. Ainsi la métaphore animale, récurrente, ne désigne-t-elle

pas seulement l'élément brutal de l'individu, qui peut être dompté et policé, mais d'abord la capacité de jaillissement qui en lui excède toute discipline et qui est puissance d'invention. Le Soi ne pouvant par nature avoir de lieu propre, le héros est toujours de quelque façon un étranger, un errant, voire un malfaiteur : l'écart relatif à l'espace social et urbain est associé à une violation de la norme, comme dans le mythe de Caïn, explicite chez Hesse et dont on retrouve la structure chez les autres. La transgression est dans les fictions de l'ipséité, comme dans l'œuvre de Villiers, une voie de passage vers autre chose, ouvrant le moi sur un au-delà à la mesure de sa souveraineté, une chance de surmonter l'humanité ordinaire.

6.2. Fragmentations de Soi

Pour s'inventer en se refigurant dans l'espace de l'œuvre, auteur et héros prennent leurs distances avec leur individualité, tributaire des représentations, des pratiques, des conventions sociales et de sa propre identité. L'invention de soi suppose la fragmentation du moi : elle se produit dans les cassures qui séparent ses figures successives. Beckett dote ses personnages d'un moi multiple, évanescent. Chez Proust le moi est discontinu ; sa permanence n'est pas même assurée par la mémoire. Elle est remise en question par le sommeil, qui entraîne des interruptions de la conscience, identifiées par métaphore au phénomène mythique de la métempsycose. L'image se rencontre chez les six auteurs comme le modèle d'une continuité du moi dans la rupture. Le héros de *La métamorphose* conserve son identité antérieure malgré sa transformation en animal. Une rêverie de Louis dans *Les vagues* s'organise selon la logique de la métempsycose : elle établit une continuité entre des événements qui ne sauraient avoir été vécus par le même individu dans les limites d'une seule existence.

Dans *Le Loup des steppes*, le théâtre magique produit une mort symbolique de l'individu, suivie d'une refiguration. La seconde scène représente les aspects multiples du moi par des figurines déplacées sur un échiquier et disposées selon des configurations variées. La mise en évidence du moi éparpillé conditionne sa restructuration. On retrouve chez les autres auteurs l'invention scénique de soi. Dans leurs romans, c'est le monde qui est la scène et la vie qui devient jeu dramatique. Du théâtre magique à l'image du *theatrum mundi*, des métaphores baroques président à la discontinuité du moi, aux métamorphoses et métempsycoses d'un sujet labile car l'imaginaire baroque associe le motif de l'écoulement et celui de l'illusion théâtrale : l'identité individuelle est sujette au changement, comme si la personne restée en apparence la même s'incarnait en de multiples personnages, revêtait en sa diversité des rôles successifs. Quand il institue en décor les lieux où il a vécu, le narrateur de la *Recherche* se pose en acteur et fait de son existence entière une représentation.

Lors de la matinée chez la princesse de Guermantes, la métaphore théâtrale traduit le rapport de l'identité et de la différence provoqué par l'écoulement de la durée. Bernard, l'écrivain des *Vagues* trouve la même ressource dans la métaphore théâtrale : elle lui permet de concevoir, sous la notion de *transition*, une liaison entre les divers aspects de son moi, comme au théâtre le dramaturge doit aménager la liaison des scènes. Le modèle dramaturgique est une variante d'un autre modèle, dont la *transition* est le principe : celui de la métempsychose. Sous l'identité apparente d'un personnage unique se succèdent des acteurs différents qui représentent les figures successives du moi. La multiplicité est ainsi subsumée sous une unité, tel l'être supposé transiter d'un état à un autre dans la métempsychose mais qui a oublié ses avatars antérieurs.

Les fictions de l'ipséité reposent sur une transposition scénique, une mise en scène de soi. Kafka fait commencer ses romans comme des pièces de théâtre. L'échec, l'élimination du héros sont théâtralisés en vue de donner à voir la représentation allégorique de la position que Kafka s'attribue dans l'existence : il s'invente condamné par le groupe et supplicié devant la société réunie pour goûter l'élimination de l'indésirable, qui est aussi son apothéose. Dans le dernier chapitre du *Disparu*, la scène du Grand Théâtre d'Oklahoma est celle du monde. Le héros est appelé à y jouer son propre rôle. Il y trouve une pseudo-place dans un non-lieu : ce théâtre, où l'on ne joue pas une pièce mais la vie même. Le résultat de la fiction est apparemment nul. Le héros, loin de s'être inventé, reste pareil à lui-même. Ce qu'il est dorénavant, il l'est cependant sur une scène, une scène qui n'en est pas une mais dont l'éventualité même instaure un léger décalage par rapport à la réalité. Le héros appartient, fût-ce invisiblement, à un espace autre, celui, magique, du spectacle et il en est transformé.

L'irréalité spectaculaire qui fait du personnage le « spirituel histrion », l'« histrion véridique » de lui-même⁴⁶ suffit dans la mise en scène de soi pour manifester, chez Virginia Woolf, un supplément d'être invisible. Proust illustre cette manière de s'inventer en plaçant sous le signe de la mise en scène et de la théâtralisation l'épisode où la fille de Vinteuil souille le portrait de son père. L'invention factice de soi en sadique, sous un histrionisme apparent, présente au Soi la tentation d'une issue : il lui permet d'échapper aux cadres étreints du moi social. L'invention sadique de soi, en exaltant dans l'espace de la fiction scénique les instincts cruels de la nature humaine, leur confère une valeur esthétique qui les sauve de la trivialité. Quant à la question de savoir si le sadique cesse ou non d'être lui-

46. Stéphane Mallarmé, *L'action restreinte*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1945, p. 370; Villiers de l'Isle-Adam, *ibid.*, p. 495.

même, c'est-à-dire paradoxalement un être foncièrement bon, dans la quête de son plaisir, elle perd de son importance si l'on s'avise qu'il est impossible de déterminer avec quelque certitude ce qu'est être soi et que l'être authentiquement, c'est peut-être d'abord, dans le geste de s'inventer, se faire histrion véridique de soi-même.

Le moi rencontre le milieu homogène à sa multiplicité quand il se diffracte en figures qui sont les images fragmentaires de son unité plurielle. Il s'invente éclaté, qu'il se découvre à travers divers points de vue ou qu'il se manifeste selon une totalité relative en s'incarnant dans des personnages différents. *LeLoup des steppes* illustre la technique des points de vue multiples : Harry Haller, qui porte les initiales de Hermann Hesse, qui en est donc une figure fictive, est le centre de trois mises en scène, dans la « préface de l'éditeur », dans le « traité du Loup des steppes », dans « le manuscrit de Harry Haller », à quoi s'ajoutent le regard jeté sur le héros par les personnages qu'il rencontre et les discours qu'ils tiennent sur lui. Le héros est inventé par les autres autant qu'il s'invente lui-même, et l'auteur à travers lui. Toute vérité définitive est interdite par la multiplicité de regards partant d'origines différentes. Le roman circonscrit le lieu de leur convergence mais il refuse un point de vue absolu. Si l'auteur s'invente à travers son héros, il se met pour ce faire en perspective, en redoublant les moyens de la théâtralisation et de la fiction.

Beckett, Proust et Virginia Woolf ont distribué les facettes de leur individualité en des reflets multiples. Aussi leurs personnages sont-ils dotés de traits semblables alors même qu'ils appartiennent à des sphères éloignées. Les détails autobiographiques répartis dans la trilogie signalent que l'auteur se met en représentation et se diffracte à travers la diversité de narrateurs qui sont ses masques. Dans *Voyage au Phare*, Cam est comme Virginia Woolf orpheline de mère. Lily Briscoe est une figure féminine de peintre qui redouble celle de la narratrice. Si le livre, comme le tableau, circonscrit une surface réfléchissante où l'artiste se mire en même temps qu'il représente quelqu'un d'autre, Mrs Ramsay est une troisième figure de l'auteur. Le roman contient une part d'autobiographie qui risque d'échapper à une lecture insuffisamment informée mais aucun savoir extérieur à l'œuvre n'est nécessaire pour remarquer le fantasme du naufrage et de la noyade commun à Lily Briscoe et aux Ramsay. Les personnages participent du même univers imaginaire, qui est celui de l'auteur.

L'image inaugurale de la lanterne magique invite le lecteur à reconnaître dans la *Recherche* une projection onirique dans laquelle l'auteur se réinvente lui-même et son existence par le double effet de la condensation, la diversité rassemblée dans une figure unique, et du processus inverse : l'unité éclatée en facettes multiples. À partir du second volume, l'homosexualité de l'auteur n'est nulle part, celle des personnages partout. Informé que Proust est d'ascendance juive par sa mère et homosexuel, le

lecteur ne peut manquer de noter que l'auteur se diffracte autant qu'à travers son narrateur à travers trois personnages associés par la ressemblance de leurs noms ou de leurs prénoms, de leurs traits physiques ou psychologiques : Swann, qui est d'ascendance juive, Saint-Loup et Charlus, qui sont homosexuels. Comme dans le rêve et le mythe, les frontières entre les individus sont floues. Il faut plusieurs figures du même être pour le représenter tout entier; inversement, un seul personnage en rassemble plusieurs. Les héros de Kafka sont des essais pour saisir un type unique, un K. à l'image de son créateur, qui se maintient semblable à lui-même à travers la série de ses métamorphoses. Musil brosse une galerie de portraits où l'on sent qu'il incarne certaines de ses aspirations personnelles et dont les plus négatifs pourraient avoir pour fonction d'exorciser par l'ironie et le grossissement caricatural des traits potentiels chez leur auteur mais rejetés par lui. Partout où l'invention de soi s'effectue sous la modalité de la diffraction, elle affiche sa proximité avec les mécanismes imaginaires fondamentaux du rêve et du mythe, avec leurs séries de variations sur l'un et le multiple.

6.3. Figurations et refigurations de Soi

Un personnage peut s'inventer en acquérant sa vraie figure ou une figure nouvelle à travers l'image que l'autre lui renvoie de lui-même, image de soi formatrice plus que reflet passif. La répercussion multiple de soi en autrui parcourt l'œuvre de Virginia Woolf. Le Soi aspire à faire éclater les limites du moi unique auquel il est attaché pour irradier dans la diversité des possibles constitués par les autres personnes, avec les moments et les lieux qu'elles occupent. Virginia Woolf ne glorifie pas l'ici-maintenant sans en marquer l'insuffisance car *ici* est l'exclusion de tous les ailleurs, *maintenant* celle des autres temps, d'où l'exigence d'une parenthèse où le donné se dissout. C'est ainsi que *Les vagues* met en jeu une tension entre les situations et les lieux occupés par les six personnages du roman et la place vide de Perceval, disparu accidentellement. L'invention des six autres a besoin pour se déployer de s'organiser autour de ce centre vide, comme si ce noyau d'altérité rassemblait en lui-même le non-être, l'espace vacant nécessaire pour mettre en branle la fiction.

Comme Bernard, l'écrivain des *Vagues*, célèbre le prolongement de soi en autrui et l'intersection des personnes par delà les barrières qui séparent les personnages sociaux, Molloy déplore que nul autre que lui n'envisage la possibilité d'une telle confusion des identités. Cette oblitération de la rationalité cartésienne fondée sur la clarté et la distinction ouvre le champ d'une expérience inédite de l'*alterego*. Le narrateur de *Demian* s'invente par un processus d'identification et d'intériorisation au terme duquel l'image de son être intime se superpose exactement

au modèle idéal que son ami incarne pour lui. Cette conformation à un autre grâce à laquelle il s'est inventé comme ce qu'il était destiné à devenir, n'est toutefois visible que pour l'œil de l'esprit, dans un miroir imaginaire, qui ne révèle obscurément que des contours mal définis. L'un n'est pas l'autre; les deux amis ne se confondent pas; l'invention par l'autre n'est pas une aliénation; elle s'effectue dans une tension improbable entre identité et altérité, qui a pour lieu fictif et invisible le mystérieux miroir intérieur. L'ambiguïté d'un *à venir* qui dans une certaine mesure est aussi un *déjà là* est analogue à l'oscillation propre aux différentes significations du mot *invention*, entre la mise au jour de l'existant et la production de l'inédit. Elle touche dans *Le Loup des steppes* la notion de ce théâtre magique qui est pour le héros un instrument destiné à la fois à la découverte et à la figuration imaginaire de soi.

La transformation de l'homme en animal ou les images qui la suggèrent conservent quelque chose des représentations mythiques auxquelles elles furent liées jadis, notamment dans la culture gréco-romaine. Un motif récurrent de l'altérité dans les fictions de l'ipséité est celui de la métamorphose, que Kafka est le seul à avoir osé représenter. Sans aller aussi loin, les autres auteurs ont accordé à une identification de l'humanité et de l'animalité, envisagée sous divers modes, une place discrète mais significative. La métamorphose végétale que le Louis des *Vagues* connaît dans sa rêverie entraîne la création d'une identité fictive qui échappe aux cadres ordinaires de l'espace et du temps, qui s'étire dans toutes les dimensions de l'être pour atteindre à une intégration enivrante du dedans et du dehors, de l'ici et de l'ailleurs, du maintenant et du passé, du réel et du rêve. La métamorphose, comme la métempsycose, place l'invention de soi sous le signe de la rupture, ainsi que l'illustre la nouvelle de Kafka, où la transformation du héros en un monstrueux insecte ouvre dans son existence une faille vertigineuse.

Dans *Le Loup des steppes*, l'animalité du héros est une allégorie de la coupure entre le personnage et l'existence ordinaire. Siddhartha s'entraîne à assumer l'animalité en vue d'expérimenter un nouveau mode d'être. La métamorphose, même comme ici seulement vécue dans l'espace intérieur, est la condition d'une invention de soi par les impressions inédites. Certains personnages ont leur animal totémique. Chez Beckett, Hesse et Virginia Woolf, l'identification à un oiseau de proie traduit en un emblème ambigu la position du Soi qui surplombe toutes choses de son altitude. Un autre totem, le chien, est chez Beckett et Kafka en rapport avec leur intention d'auto-dévalorisation et d'auto-dérision. L'animalisation de l'homme cesse toutefois d'être le signe d'une déchéance lorsqu'elle est associée à des connotations religieuses, quand l'animal que l'on tue est la victime d'un sacrifice. Le narrateur ou le héros s'invente alors comme l'individu indésirable que la société doit éliminer pour préserver son intégrité. Le thème du sacrifice est associé dans *L'homme sans*

qualités à celui de la métamorphose par le biais d'un personnage de premier plan : Clarisse. En s'assignant la mission du sacrifice en faveur du meurtrier Moosbrugger, voire de l'humanité tout entière, la jeune femme s'invente à l'instar de Molloy en bouc émissaire.

Le sacrifice de soi est un motif central chez Beckett et Kafka. Plusieurs nouvelles du second mettent en scène un héros en lequel des détails onomastiques ou biographiques permettent de reconnaître une figure stylisée de l'auteur. Ce héros est habité par un sentiment diffus de culpabilité à cause d'une faute obscure, qu'il expie d'une mort volontaire ou acceptée, lorsque la condamnation est prononcée par son père, ainsi qu'il arrive dans *Le verdict*, indirectement dans *La métamorphose*. Le héros, et l'auteur à travers lui, s'invente alors en bouc émissaire et se sacrifie pour débarrasser l'univers de l'élément perturbateur qu'il se croit être ou qu'il feint d'être. Le schème du sacrifice n'est pas seulement lié aux intentions du héros, il apparaît aussi dans les effets de sa disparition. Tout sacrifice est la perte d'un avantage en vue d'un gain supérieur. De fait, la mort du héros est toujours contrebalancée par le bénéfice qu'en tirent son père, sa famille, la communauté humaine. L'opportunité de l'élimination est prouvée par la fécondité de ses effets.

La trilogie est un parcours jalonné de mutilations infligées ou volontaires, au terme duquel le narrateur accomplit l'élimination symbolique de soi. Les figures de victimes animales et les allusions au Christ confèrent à ce processus méthodique une portée sacrificielle. La soustraction est positive : poursuivre dans la voie de l'informe, c'est parvenir à l'absolu du sans-forme. L'écriture est un attentat fictif contre soi, dont le résultat est l'impersonnalité, la dissolution de *l'ego*, dans un état intermédiaire qui échappe à la distinction entre existence et non-être. Beckett recourt à la soustraction et à la négation, de telle sorte que l'écriture masochiste est l'équivalent d'une apophasie. Violence négatrice, cruauté sacrificielle, rigueur apophasique se conjuguent pour diriger la trilogie jusqu'au terme désigné comme *L'innommable*. L'auteur-narrateur qui s'est inventé tout au long, à la suite de Kafka, comme néant, qui s'est sculpté par éliminations successives comme une figure défiant toute nomination par sa monstruosité, se révèle en définitive comme ce qui ne peut être nommé parce que cela excède les capacités du langage, comme l'objet d'une théologie négative.

Le schème de la réversibilité qui fonde le sacrifice et l'apophasie : en renonçant, on s'enrichit, est aussi un ressort de la tragédie, où la déchéance se retourne en exaltation. La réversibilité de l'abjection et du sublime est présente dans *Le jeu des perles de verre*, dont le héros réalise la coïncidence de la base et du sommet lorsque, Maître du plus haut grade, il résigne sa fonction pour se faire simple maître d'école. Ce sont toutefois Kafka et Beckett qui tirent de ce schème les plus

sûrs effets : selon la logique du Carnaval analysée par Bakhtine, ce qui rabaisse est ce qui glorifie, de sorte que l'avalissement de soi produit une sublimation fictive de l'ipséité. Kafka suggère à plusieurs reprises que les premiers sont derniers et les derniers, premiers. En s'inventant comme déchet humain à travers ses héros, l'auteur s'humilie jusqu'à la souillure mais s'élève par là même au plus près de la sainteté. Dans la trilogie, le processus d'amoindrissement du moi conduit à une déprise vis-à-vis du monde et de soi, qui est le but même visé par les plus hautes réalisations spirituelles. *L'innommable* renvoie, autant qu'à l'immondice, à ce qui excède les capacités du langage, à ce qui est en deçà de l'être autant qu'à ce qui est au delà.

6.4. Expansions de Soi

Quand la vie oppose au moi ses résistances, l'espace de l'écriture lui ouvre le champ du possible, il se substitue à la réalité et devient le milieu d'une libre expansion où le Soi s'indique dans sa splendeur, se détermine selon les exigences de sa grandeur et s'adjoit la série des actes et des événements aptes à traduire au dehors sa magnificence. La *Recherche* souligne l'emprise des déterminismes qui pèsent sur l'individu : l'invention de soi doit surmonter les préformations de l'hérédité et l'aliénation sociale en transformant la personnalité dans une expression supérieure, en la transportant dans le milieu de l'art. Les fictions de l'ipséité marquent le moment d'une palingénésie. Le débarquement de Karl Rossmann en Amérique, l'arrestation de Josef K., l'arrivée de K. au Château sont autant de nouvelles naissances qui détournent le cours de l'existence dans une direction inattendue. Ce schéma préside à la métamorphose de Gregor Samsa comme à l'éclosion du désir insatiable chez le trapéziste de *Première peine*.

Kafka inscrit au seuil de l'œuvre l'entrée dans une vie nouvelle. Virginia Woolf dissémine les moments de palingénésie : Peter Walsh, de retour des Indes, connaît le miracle d'un recommencement radical dans *Mrs Dalloway*. L'invention palingénésique implique un sursaut et un écart. Pour les personnages de Virginia Woolf et de Hesse, être soi revient à rompre l'enchaînement mécanique de l'existence et lui imprimer une rectitude, la direction d'un orient intérieur. Le dépassement du réel dans le fictif permet la recomposition de la vie, vouée à une fragmentation irrémédiable. Dans la mesure où l'auteur transparaît derrière ses personnages, les fictions de l'ipséité doivent, à l'instar de *Demian*, être lues à la fois comme des romans et comme des autobiographies déguisées : l'histoire de l'auteur tel qu'il a vécu et tel qu'il se refait dans la figure de son héros. Dans ce mentir vrai, cette tension entre une fidélité devinée et une invention avouée, réside l'efficacité des fictions de l'ipséité. Feignant d'évoquer la vie d'un autre, l'auteur met en scène son propre mythe. La trilogie est une autobiographie mythologique comme la *Recherche*,

qui, à travers son itinéraire reparcouru, n'est pas la répétition de la vie mais la reconstruction d'un Soi soustrait aux aléas d'une extériorité dans laquelle il n'a jamais véritablement trouvé sa place.

Les fictions de l'ipséité transmutent la contingence vécue en nécessité. Elles sont le lieu de l'autonomie, au sens étymologique du terme : là, le héros se donne à lui-même sa propre loi et y plie le monde. Dans *Voyage au phare*, Mrs Ramsay sent entre elle-même et le dehors une correspondance telle que les choses se donnent comme une émanation du Soi recueilli en lui-même et substitué à Dieu en tant qu'origine de l'univers. Cette expérience toutefois est souvent contrebalancée par l'impression contraire d'un divorce entre le monde et l'homme. La fiction est dès lors le lieu imaginaire où le Soi peut garantir son statut divin : il s'y fait source de toutes choses, moteur immobile des changements, et s'y arroe la position centrale autour de laquelle l'univers exécute ses révolutions. Dans *L'homme sans qualités*, la postulation d'autonomie consiste à envisager la possibilité d'une adéquation dynamique et dialectique entre le Soi et sa vie. L'être doit se faire en tant que lui-même, il doit devenir ce qu'il est en visant la conformité entre les circonstances extérieures et son identité essentielle. La fiction est le lieu où une telle coïncidence s'offre au héros, figure de l'auteur. Le rêve de s'inventer soi-même comme la somme de ses expériences vécues se manifeste dans la fiction quand le cours des choses semble soumis à la direction d'une volonté plus ou moins secrète, peut-être inconsciente. Ainsi les retrouvailles d'Ulrich et de sa sœur sont-elles appelées par le besoin qui habite le héros de donner un cours radicalement nouveau à son existence. Cette logique intérieure est une faculté de création grâce à laquelle la vie n'est plus subie mais façonnée en une œuvre d'art. Alors, les événements sont soustraits à leur apparent arbitraire; ils ne sont plus imposés à celui à qui ils adviennent mais appelés par une nécessité intérieure, qui est une autre façon de désigner le destin.

La maxime vaut pour la réussite et pour l'échec, qui est dans la fiction de Kafka la face alternative du succès : le héros devient soi non par ses victoires mais par une accumulation de désastres qui le mettent au ban de la communauté et qui suscitent l'errance inscrite dans sa loi intérieure. Quant à Hesse, il inverse le schéma du roman de formation. Dans l'espace fictif de l'œuvre, ce n'est pas la réalité qui forme le moi en l'adaptant à ses lois mais le moi qui impose son empreinte à la réalité extérieure, qui projette hors de lui, en tant que ses attributs adventices, les expériences qui lui permettront de s'approcher dans sa mystérieuse vérité. Le roman est indirectement la refiguration par l'auteur de sa propre vie et aussi de la sienne, par procuration, pour le lecteur. En s'identifiant au héros, ce dernier pressent le nouvel agencement possible d'un monde qu'il ne domine pas mais dont il peut se croire le créateur le temps de la lecture. Auteur et lecteur se donnent ainsi l'image

fictive d'individus maîtres de leur destin, fantasment un moment l'adéquation refusée par la réalité entre le Soi, qui dans sa souveraineté excède toute détermination, et les cadres dans lesquels il est tenu de s'insérer.

Les fictions de l'ipséité circonscrivent un *milieu*, à la fois cadre spatio-temporel de l'histoire et lieu intermédiaire entre la réalité et la fantaisie pure, espace médian où les événements d'un côté tiennent encore à ce que l'auteur probablement a vécu, et de l'autre tirent leur tonalité imaginaire du Soi autour duquel gravite la fiction et que de quelque façon ils expriment ou reflètent. Comme la fiction ne saurait figurer un monde où tout est possible, puisqu'elle doit aussi évoquer la difficulté de vivre, elle est encline à ménager en elle-même un autre milieu, un intervalle de liberté, qui ne soit pas borné par les lois du réel : celui de l'invention esthétique, du rêve, de la folie. Parce que le portrait peint par le narrateur de *Demian* ne représente ni la jeune fille qui lui a servi de modèle ni lui-même ni son ami et que cependant il esquisse toutes ces figures à la fois, le tableau est le lieu où fusionnent le monde extérieur et imaginaire de celui qui l'a exécuté. Il suggère la possibilité d'une harmonie entre le dedans et le dehors, l'éventualité d'une réalité extérieure en accord avec les exigences de l'intériorité.

La *Recherche* est placée sous le double signe du sommeil et de la lanterne magique, sources du rêve et de la fiction car tous deux projettent sur le monde la pellicule ténue de prestiges lumineux qui en recouvrent et en spiritualisent la matérialité. La position du dormeur dont le moi est évanoui dans l'inconscience est celle du pivot autour duquel gravite l'univers. L'abolition du moi est la condition, quand se lève le Soi, d'une maîtrise sur l'extériorité, d'une harmonie entre l'intérieur et l'extérieur. Cette harmonie est l'une des visées que s'assigne le roman lorsqu'il ouvre l'espace de la projection onirique ou fantasmagorique figurée par la lanterne magique. Dans *Demian*, le processus est poussé jusqu'au point où le monde devient comme une fantasmagorie de soi : non pas que ce qui arrive au narrateur soit rêvé, soit l'effet du délire ou d'hallucinations, mais ce qu'il vit est la réalisation de son secret désir. L'événement vient remplir la place vide qui lui était assignée et qui appelle son surgissement. Ainsi la mère de Demian est-elle l'incarnation de la figure intérieure que le narrateur n'a cessé d'invoquer.

Dans la mesure où l'invention de soi est inséparable d'une tentative pour changer la vie, la folie est une voie qui ne saurait être éludée, même si elle conduit à une impasse, comme il appert d'après le cas de Clarisse dans *L'homme sans qualités*. Que cette possibilité fascinante soit à la fois écartée par le héros et assumée par un autre personnage signale le phénomène de la diffraction : Ulrich serait incomplet si le délire, par le biais de Clarisse, ne s'indiquait pas comme l'une de ses potentialités. Dans *La traversée des apparences*, le désir de devenir soi-même est un rêve

d'autonomie qui, selon une trajectoire inéluctable, conduit Rachel à chercher dans le délire le degré le plus élevé que puisse atteindre l'invention de soi. Engagée dans la quête désespérée d'une authenticité inaccessible, la jeune fille trouve dans l'hallucination de l'engloutissement le mode suprême du retrait intérieur. Dans *Mrs Dalloway*, l'éminence de la folie procède de son inadaptation au monde, qui relève de la disproportion : le fou témoigne de ce qui en l'homme excède la réalité. Il est une figure privilégiée du Soi sans feu ni lieu. *Le Loup des steppes* pose une équivalence de la fiction, du jeu, du rêve et de la folie, toutes notions contenues dans celle, plus englobante, de théâtre magique.

La musique tient le premier rang des fictions esthétiques car elle est l'art de l'évanescence et de l'insaisissable, apte à capter le Soi sans le figer. Les aspirations de Clarisse sont placées sous le double signe de la folie et de la musique, dont le flux sonore est l'image de la mobilité et de la métamorphose. Dans *La traversée des apparences*, dans un épisode de *Molloy*, la musique apparaît comme un antidote contre le poids oppressif de la réalité et un espace d'invention contre l'impératif social de l'identité assignable et fixe. Le narrateur de la *Recherche* découvre dans la musique un ailleurs édénique qui, parce qu'il excède les catégories de la rationalité et qu'il n'a de lieu qu'une intuition étrangère à toute forme déterminée, offre un contrepoids à l'inanité de la vie ordinaire. Dans *Le Loup des steppes*, Harry Haller croit pouvoir parvenir au salut en fixant au fond de lui une source d'harmonie, dont l'essence est musicale, seul principe organisateur selon lui propre à assurer l'accord de l'intérieur et de l'extérieur, leur marche concomitante. Chez Kafka également, la musique offre une expression à ce qui en l'homme est le plus reculé et le plus secret.

L'existence d'Ulrich, faite d'indétermination, ressortit à la musique dans la mesure où est d'essence musicale ce qui récusé les formes arrêtées. En tant qu'agencement de structures sonores, la musique fournit en métaphores architectoniques *Le jeu des perles de verre*, où se joue l'expression du Soi dans une élaboration concertée de formes extérieures aptes à laisser transparaître sa grandeur. Le jeu est l'héritier de la fonction orphique, magique et démiurgique de la musique, à laquelle est conférée une efficace prépondérante dans le destin assigné au héros. À travers le rôle dévolu dans le roman au Maître de la Musique, qui dirige par son influence prépondérante tout le développement intérieur et extérieur de Knecht, c'est en effet la musique qui instaure un ordre dans la vie du héros, comme elle régit la scène fictive du théâtre magique, dont le maître d'œuvre est aussi un musicien. La figure de Vinteuil n'est pas sans jouer un rôle analogue dans la *Recherche* car l'audition du septuor représente pour le narrateur une rupture radicale par rapport à sa médiocrité passée. Il y entend le signal qui fera franchir à son existence ultérieure une étape décisive et qui l'orientera tout entière. L'invention de soi est un

mouvement musical caractérisé à la fois par la continuité des thèmes variés et par une série de variations qui sont autant de ruptures, de formes dépassées, de métamorphoses toujours nouvelles.

Conclusion

La permanence de la visée mythifiante

Les Lumières ont inventé le roman de formation. Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust et Virginia Woolf modulent diverses variations de ce qu'il faudrait nommer le roman de dé-formation. Dans ce genre de récit, le moi se gagne en se perdant, il se bâtit par la déconstruction patiente des déterminations extérieures, il se dégage de sa gangue pour indiquer sans jamais l'exhiber ce Soi qui ne saurait être formé puisque par nature il réfuse toute forme. Comme chez Mallarmé et, plus indirectement chez Villiers de l'Isle-Adam, le Soi se profile ainsi chez ces six auteurs comme la Figure mythique par excellence. Personne ne l'incarne jamais totalement, pas même tel personnage dans l'espace de la fiction, et pourtant chacun, invisiblement, le porte, et l'une des tâches de la fiction est bien dès lors d'en esquisser les traits essentiels dans son espace plus ou moins déréalisé.

On a voulu montrer dans quelle mesure et à quel point le travail poétique et théorique de Mallarmé fournissait quelques instruments appropriés pour deviner — pour instituer en objet de « divination » — cette Figure mythique, dans les limites du moins imparties à un discours, fût-il littéraire, métaphorique et indirect, essentiellement débordé par l'intuition fondamentale qu'il tente de ressaisir. Qu'elle investisse un mythe reconnaissable, qu'elle l'incorpore sous des formes plus ou moins détournées, qu'elle emprunte aux mythes des figures et des motifs précis ou qu'elle retrouve les formes et les structures les plus générales de l'imaginaire mythique, la littérature prend ses distances à l'égard du mythe dans le geste même de se le réapproprier. La remarque constitue un acquis de la mythocritique. Elle vaut peut-être particulièrement quand des œuvres se cristallisent autour du Soi, ce motif omniprésent et insaisissable qui, au XIX^e siècle, donne lieu à l'invention d'un nouveau mythe et à la reprise de mythes anciens plus ou moins transposés.

Il faut donc, avec Georges Gusdorf, reconnaître la persistance d'une « conscience mythique », qui n'est ni une étape dépassée de l'évolution humaine ni le résidu honteux d'une pensée archaïque mais le mode immédiat selon lequel l'homme appréhende le monde.

Logique et mythique sont deux couches superposées, et non pas deux chiffres d'interprétation situés au même étage et substituables l'un à l'autre.

Il faut donc renoncer à toute ambiguïté en reconnaissant dans la conscience mythique une structure inaliénable de l'être humain.⁴⁷

47. Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique* [1953], coll. « Champs », Flammarion, 1984, p. 253.

L'universalité de la littérature — quelques limites que l'on veuille lui assigner — trouve sans doute l'un de ses plus solides fondements dans la permanence en elle d'une visée mythifiante, quand bien même, inévitablement, elle se nourrit aussi des apports rationalistes propres à la culture moderne. Si cette remarque rendue banale par les développements de la mythocritique n'a bien entendu rien d'une révélation bouleversante, peut-être n'est-il pas inutile de mettre en évidence la fécondité de cette tension entre le rationnel et l'irrationnel dans le vaste champ d'une création dont les dernières manifestations portent encore témoignage de tendances à l'œuvre dans l'antiquité classique. Le grand écart historique dans lequel on a inscrit la Figure de Soï une et variée exclut bien des jalons intermédiaires : un immense espace reste ainsi ouvert aux recherches ultérieures fondées sur les principes et les méthodes ici éprouvés.